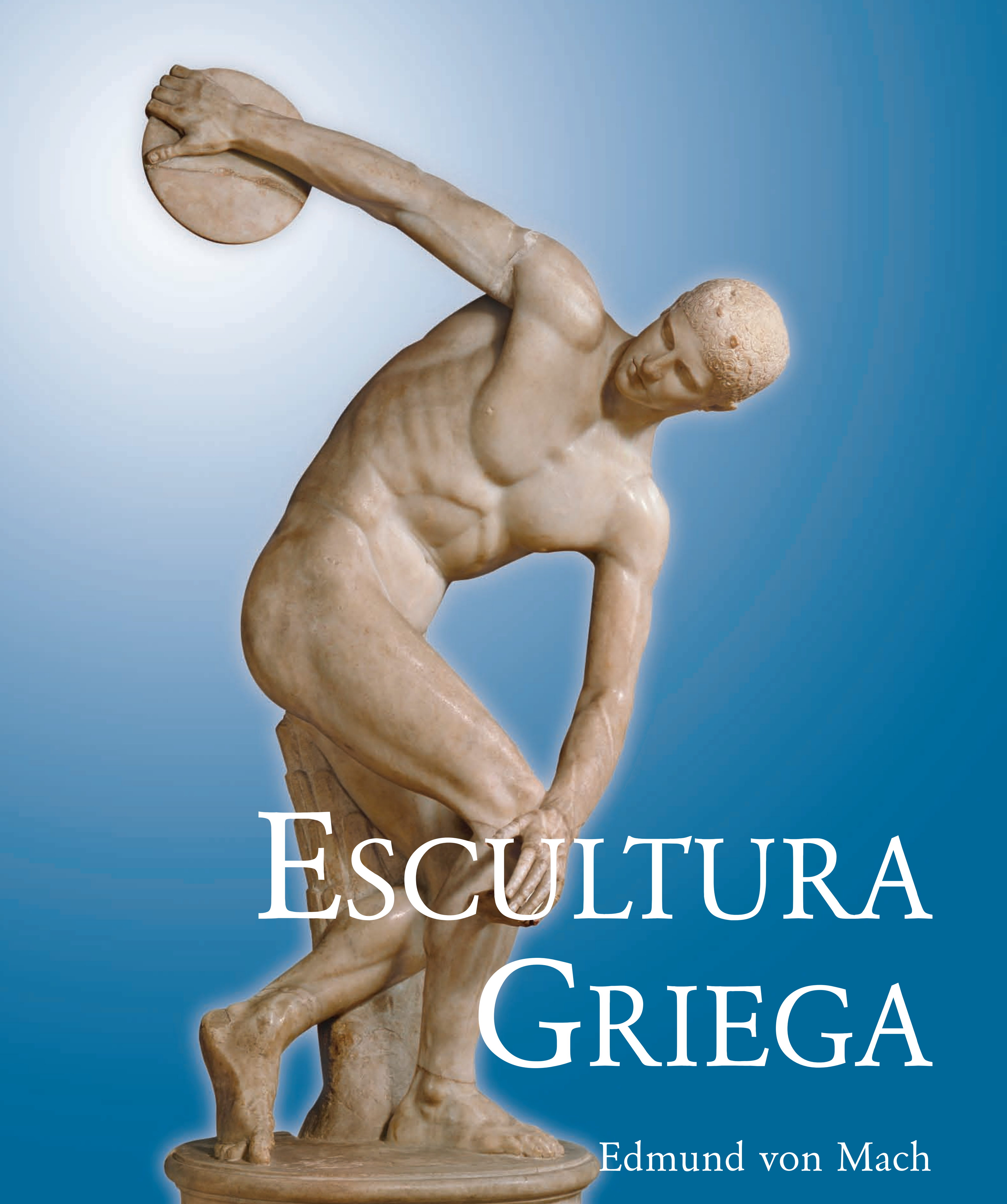


Escultura Griega

Edmund von Mach

Texto: Edmund von Mach
Traducción al español: Pablo Díaz-Aller
Revisión técnica traducción al español: Jaime Valencia Villa
Edición en español: Mireya Fonseca Leal

Diseño: Baseline Co. Ltd.
127-129A Nguyen Hue Blvd
Fiditourist, 3ª planta
District 1, Ciudad de Ho Chi Minh
Vietnam

© Confidential Concepts, Worldwide, Bogota, Colombia.
© Sirrocco, Londres (Edición en inglés)
pág.210: Museo del Mausoleo de Bodrum. Cortesía de Kristian Jeppesen

ISBN : 978-1-78160-391-8

Todos los derechos reservados

Queda prohibida en todo el mundo la reproducción o enmienda de esta publicación sin el permiso del titular de los derechos de autor. A menos que se especifique lo contrario, los derechos de las obras reproducidas pertenecen a los fotógrafos respectivos. A pesar de las exhaustivas investigaciones no ha sido posible establecer en todos los casos la titularidad de los derechos. Se agradecerá cualquier notificación al respecto.

Escultura griega

ESPÍRITU Y PRINCIPIOS





Contenido



Cabeza del Dipylón, Dipylón, Atenas, c. 600 a.C. Mármol, altura: 44 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

INTRODUCCIÓN

Hace doscientos cincuenta años el estudio de la escultura griega era desconocido. El pionero en estas lides fue Winckelmann [1], y también suyo el primer libro publicado, fechado en 1755. Las excavaciones de Pompeya y Herculano, el traslado de las esculturas del Partenón a Londres por Lord Elgin, y sobre todo la restauración de Grecia y los ricos descubrimientos que surgieron a partir de ella añadieron incentivos al ya creciente interés en este nuevo campo.

En el siglo XVIII no fue posible juzgar correctamente el arte antiguo porque se poseían pocos originales y era necesario evaluarlo a través de los cristales de la civilización romana posterior. En el siglo XIX se llevó a cabo una investigación más profunda impulsada por un espíritu científico. Gracias a la pala del excavador, aquellos tesoros olvidados hacía ya tiempo volvieron a ver la luz del sol; los estudiosos formados en la severa escuela de la filología gestionaron y clasificaron el material y poco o nada quedó para el crítico de arte. Todo el campo de estudio estaba en manos de los arqueólogos científicos, los cuales lo presentaron en historias más o menos exhaustivas de la escultura griega o del arte griego. Todos los libros de la época siguieron el desarrollo histórico. Son historias de artistas antiguos.

Este tratamiento de la materia, aunque puso orden en el caos del siglo precedente, hizo imposible un entendimiento claro del espíritu de la escultura griega, puesto que sobrecargó los libros con ese tipo de hechos que interesan únicamente a los especialistas para usarlos en sus descubrimientos posteriores y no atrajeron verdaderamente a la comunidad artística. Por lo tanto, las discusiones arqueológicas explican en buena medida la desatención actual del arte antiguo por parte de artistas y profanos. Los escritores del siglo XVIII cayeron en la generalización sin tener a su disposición suficientes hechos; los estudiosos del siglo XIX reunieron los hechos y, por lo tanto, nuestro deber actual es presentar las lecciones que se desprenden de los mismos y dar a conocer al lector el espíritu y los principios de la escultura griega.

El espíritu de la escultura griega es el espíritu de la escultura. Es posible sentirlo pero no expresarlo. La razón de que haya perdido actualmente su poder es que únicamente se escucha lo que se ha dicho en vez de entrar en contacto con ella. Los conocimientos encerrados en un libro no sustituyen la familiaridad con las esculturas originales. «Abre los ojos, estudia las estatuas, mira, piensa y vuelve a mirar» es el mandato para todos los que quieran adquirir conocimientos sobre la escultura griega. Es aconsejable aceptar alguna guía inicial para andar sobre seguro, pues ayudan a eliminar los conceptos erróneos que se han extendido. No obstante, las sugerencias a este respecto suelen aportar más que discusiones exhaustivas: estimulan las ideas propias.

Una rápida expansión

La escultura griega se expandió bastante rápido en unas condiciones generalmente consideradas como desfavorables. Pocos países han sufrido cambios tan rápidos como Grecia: la súbita desaparición de la civilización micénica, quizás debida a los dorios, no tiene parangón en la historia. Los tres o cuatro siglos posteriores a la invasión de los dorios (en torno al 1000 a.C.), la oscura Edad Media de Grecia, estuvieron repletos de violentas agitaciones políticas, y todo el período histórico de Grecia estuvo caracterizado por unas condiciones inestables. Los Estados surgían y caían con asombrosa rapidez. Atenas era una comunidad insignificante antes de Pisístrato y apenas se la menciona en los poemas de Homero (en torno al 800 a.C.) Su influencia data de las Guerras Médicas o Grecopersas (490-480 a.C.) pero, antes de que concluyera el siglo, su gloria se había disipado. Alejandro Magno llegó al trono en el 336 a. C.; llevó su bandera hasta la India y, cuando murió, Macedonia ya no estaba destinada a ser una potencia mundial. Pérgamo heredó esta importancia en el 241 a.C. en el reinado de Átalo I y desapareció como potencia principal en el 133 a.C. Se piensa en Estados Unidos como un país joven, pero tiene casi los mismos años que tenía Grecia cuando fue absorbida por Roma y han pasado más años desde la Declaración de Independencia que los que van desde el nacimiento a la caída de Atenas.

El triunfo de unos pocos

Paz y tiempo libre se consideran generalmente los prerrequisitos de un gran período artístico. Ciertamente lo son, pero no deben entenderse sólo como condiciones externas. Lo definitivo no es el entorno de las personas sino su estado mental; tampoco es necesario que todos cuenten con la bendición de un noble. Con frecuencia el fervor de unos pocos ha cosechado los éxitos de un país. Es erróneo atribuir a todos los atenienses, o incluso a la mayoría de ellos, el amor que siente un artista por la belleza. El hombre de clase media, mezquino e injusto, tal y como aparece en las comedias de Aristófanes y en los diálogos de Platón, con su estrechez de miras y su malicia, no explica el repentino ascenso de Atenas, aunque probablemente sí justifica su rápida caída. Fue a pesar de ellos que Atenas ganó su superioridad.

Por lo tanto, en el ámbito del arte no puede sobrevalorarse la importancia de cada artista. Se tiene constancia de que Robert Ball [2] afirmó que los descubrimientos científicos responden a la ley de la necesidad, aunque pueden verse acelerados por la presencia de hombres grandes. Si Watt no hubiera descubierto el poder del vapor otro lo hubiera hecho, y muchos otros podían haber anunciado la teoría de Darwin de la supervivencia del más apto. «No obstante», -añadió Sir Robert- « ¿qué sería de la música si Beethoven no hubiera existido?». Esta reflexión también es válida para la escultura y todas las bellas artes que expresan ideas. Algunas de las estatuas griegas más nobles nunca se habrían creado si no hubiera existido Fidias. Un escritor antiguo exclamó: « ¿Es que no sabes que hay una cabeza de Praxiteles dentro de cada piedra?». No obstante, podríamos añadir que se necesita a un Praxiteles para sacarla. Solamente después de apartar la caótica masa de roca, sale a la luz la cabeza. La mayoría de nosotros necesitamos la expresión del pensamiento para poder entenderlo. No obstante, no se puede negar la realidad del pensamiento ni siquiera cuando no se sirve de una expresión, porque es independiente de nuestro concepto del mismo.

Un pequeño rango de ideas simples

El campo de los pensamientos expresados en la escultura griega era limitado y se apartaba por completo de la complejidad de la era moderna. El encanto del arte griego lo constituyen unas pocas ideas simples bien expresadas. De hecho, en ciertos momentos se ha considerado que una expresión adecuada era parte esencial del arte griego; y mucho se ha hablado de Shelley, Keats y Hölderlin, entre otros, como si fueran griegos, no sólo porque estas personas



Koré, Delos, c. 525-500 a.C. Mármol, a: 134 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

pensaban del mismo modo que los que vivieron en la antigüedad, sino porque sabían cómo expresar sus sentimientos adecuadamente. No obstante, sólo eran griegos en parte pues les faltaba la segunda cualidad del arte griego: la simplicidad. La simplicidad sincera rara vez es espontánea. La belleza del Partenón es el resultado de una claridad de pensamiento y una sensibilidad enormes. Por eso todo el mundo lo entendió y se convirtió, en palabras de Plutarco, en un clásico el mismo año que se finalizó.

El atractivo de una obra de arte

Muy pocos artistas tienen la capacidad de atraer a todo tipo de personas, porque para esto no sólo requieren una enorme habilidad sino también un conocimiento compasivo de la naturaleza humana. Con frecuencia se pasa por alto este hecho. Se suele olvidar que el atractivo de una obra de arte pretende llegar a las cualidades más elevadas del ser humano, sólo que allí se llega a través de los ojos. Muy pocas cosas se ven tal y como son. La casa que se cree ver es muy diferente de la imagen piramidal de la casa que aparece en la retina. La única razón de que no nos confundamos es que estamos muy familiarizados con la casa. Dicha familiaridad no puede suponerse con respecto a las obras de arte. Deben tenerse en cuenta las discrepancias entre el objeto imaginado y su representación real y deben hacerse concesiones a las peculiaridades de la vista humana. Un artista no puede olvidar que para representar sus pensamientos toma prestadas unas formas de la naturaleza *objetiva* que trata de captar la percepción humana, de naturaleza *subjetiva*. Escogerá de entre todos los temas posibles únicamente aquellos que son fácilmente entendibles y los esculpirá de forma calculada para que cumpla los requisitos de la capacidad de percepción del ser humano. El desarrollo moral e intelectual de una raza, por lo tanto, requiere de cambios en la selección de sujetos adecuados y también en el modo de representarlos.

Períodos de la escultura griega

Los griegos trabajaron bajo estas premisas. No resulta, por lo tanto, sorprendente que su arte escultórico pueda dividirse en períodos correspondientes a sus diferentes estados evolutivos. El espíritu de su arte no cambió en ningún momento, pero ciertamente no todos los escultores fueron siempre fieles al mismo. No importa lo correctas que fueran sus ideas, no podían evitar darles una interpretación personal. Esto hace que sea necesario distinguir entre lo que un escultor quiere hacer y lo que en realidad hace, y justo aquí es donde el tratamiento arqueológico del arte antiguo más se ha equivocado. Muchos consideran que el detalle que se separa del conjunto del proceso de creación es la expresión de un nuevo concepto. ¿Estarán equivocados? La tendencia de Atenas a sobrecargar, por ejemplo, y la desatención de Policleto del lado noble de la naturaleza humana son sólo anomalías puntuales. Quedan por fuera del espíritu uniforme de la escultura griega y su explicación se encuentra en los gustos pasajeros de unos pocos.

Tales casos de exceso de atención sobre un detalle u otro, dejaron inevitablemente su impacto en las expresiones artísticas posteriores. No obstante, su influencia podría haber sido mayor si hubieran sido la introducción deliberada de un nuevo concepto y no simplemente una exageración accidental de un elemento menor. Es importante destacar que a la impresionante delicadeza de la escultura ateniense primitiva le sucedió Fidias, y que a Policleto, con su negación del lado más noble del ser humano, le sucedieron rápidamente Praxiteles y Escopas, que fueron los mayores maestros en la expresión de las pasiones humanas.



Mujer vestida y sentada, lápida sepulcral (fragmento), c. 400 .a.C. Mármol, a: 122 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Torso masculino, copia de un original de bronce de Polícleto, el *Diadúmeno*, realizada en torno al 440 a.C. Mármol, altura: 111 cm. Museo del Louvre, París.



Heracles Farnesio, copia de un original griego del siglo V a.C. Mármol, altura: 313 cm. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



CONSIDERACIONES FUNDAMENTALES

La escultura griega con relación a la naturaleza: la imagen mental

La escultura griega muestra una cualidad diametralmente opuesta a lo que se conoce como realismo. Puesto que realismo e idealismo son dos polos opuestos, a la escultura griega se le ha calificado frecuentemente como idealista. El realismo en el arte pretende representar la naturaleza tal como es, con todos sus accidentes e imprevistos, y a menudo se deja llevar tanto por estos que no es capaz de captar la verdadera, aunque efímera, esencia del objeto. El idealista conscientemente hace caso omiso de los detalles obvios e invierte sus esfuerzos en enfatizar la idea que encuentra incorporada en el objeto que ha escogido representar. Ambos analizan los objetos visibles de la naturaleza que intentan reproducir. Los griegos, no obstante, no actuaron así.

Todo el mundo tiene lo que se puede llamar una imagen mental o un recuerdo grabado de su entorno inmediato. El objetivo de los griegos era representar con exactitud estas imágenes. Pretendieron conferir realidad a sus ideas y, por lo tanto, no fueron idealistas, sino más bien realistas, pero puesto que ambos términos se aplican a las clases de personas que se han mencionado, resulta confuso utilizarlos a la hora de hablar de los griegos antiguos. Esto también se aplica al uso moderno de la palabra «eliminación», con la cual muchos escritores quieren decir «una omisión *intencionada* o supresión de detalles». La ausencia de detalles innecesarios en la escultura griega no se debe a un eclecticismo consciente sino al hecho de que dichos detalles no tienen cabida en las imágenes mentales de las personas.

La imagen mental o el recuerdo grabado es la impresión que queda, una vez vistos muchos objetos del mismo tipo. Está en la naturaleza de la idea platónica, purificada y libre de todos los elementos individuales o secundarios. En ciertos momentos puede variar excepcionalmente con respecto a un objeto de la misma clase a la que pertenece. La memoria humana es una característica sorprendentemente variable y en su estado primitivo muy imprecisa, aunque rápida en su respuesta. Resulta fácil recordar la forma de una hoja de papel cuadrada y también un lápiz o cualquier otro objeto sencillo y uniforme. Nuestra imagen de un animal es menos clara. Recordamos la cabeza, las patas, la cola y tal vez el cuerpo si es una parte grande, como es el caso de un perro o un caballo, pero todas estas partes están *inconexas*, y si se le pide a un niño, por ejemplo, que dibuje una persona recordará la cabeza, los brazos y las piernas, pero no sabrá cómo unirlas. Su imagen mental del conjunto de una persona es demasiado distinta como para guiarle. En la naturaleza, las distintas partes están conectadas con curvas que fluyen fácilmente, están *unidas*; en nuestra imagen mental simplemente están *juntas*.

Este proceso de unión es totalmente inconsciente, y no provoca preocupaciones a menos que se pida reproducirlo en papel o en piedra y se fuerce a compararlo con la versión de los objetos reales. El profesor Löwy [3] cita un caso notable de una imagen mental opuesta por parte de los poco refinados dibujantes brasileños, que estaban bastante sorprendidos con los bigotes de los europeos y los representaban como si crecieran en la frente en vez de en el labio superior. En la imagen mental, el labio superior carece de importancia mientras que la extensión de la frente ocupa un lugar mucho más prominente. Por lo tanto, es en la frente donde se dibujó el bigote a pesar de que sea contrario a la naturaleza y se demuestre que es erróneo con un solo vistazo.

No obstante, no es necesario llegar a estos límites para darse cuenta de las bromas que gastan las imágenes mentales. El lector sólo tiene que recordar imágenes de caballos, perros, moscas, lagartos y demás. Verá a los caballos y los perros de perfil y a los lagartos y las moscas desde arriba. Si se le muestra uno de los carteles recientes de carreras de caballos vistas desde arriba, dicha vista no coincidirá en absoluto con la imagen grabada y requerirá de un esfuerzo adicional para interpretarla aunque sea muy precisa. Lo mismo ocurre con el dibujo de una mosca de perfil o, quizás, de un perro visto de frente. Ninguno de estos dibujos sugiere de modo directo la imagen del animal dibujado, aunque probablemente sea más precisa esta vista del animal que su propia vista distorsionada.

Según los principios generales, las imágenes mentales de objetos familiares deberían ser más claras, pero no siempre es así. Cuando se ve un animal por primera vez, se observa cuidadosamente; cada vez que se presenta de nuevo, se observa con menos atención y así sucesivamente, hasta que el vistazo más ligero nos satisface. Al final, se conserva una imagen mental cuya vaguedad por la falta de detalles es consecuencia de la falta de atención que se le acaba prestando. En términos pictóricos estaría muy lejos y se parecería muy poco al animal cuya imagen mental capturada a través de la naturaleza se ha vuelto tan familiar que ya no resulta interesante. Cuando un hombre primitivo dibujaba una fiera salvaje, era capaz de mostrar mucha más individualidad que cuando representaba a los de su propia especie. Las particularidades de las pinturas y relieves murales egipcios son claramente menos características que las de Keftiu (nombre egipcio de Creta) o que los prisioneros orientales que se introducían a menudo, ninguna de las cuales llegaban a la excelencia con que se representaban los animales.

Ninguna imagen mental se reproduce en papel o piedra tal como es realmente. La atención que se presta a su plasmación le roba mucha espontaneidad, y puesto que es el resultado de observar *inconscientemente* una gran cantidad de objetos, a la hora de expresarlo conscientemente existirán muchos vacíos y vagas líneas de conexión que el artista deberá llenar lo mejor que pueda.

Otra razón por la que no pueden reproducirse fielmente todas las imágenes mentales es porque las leyes del universo físico a las que pertenecen los objetos no están en vigor en el mundo de las imágenes mentales. Löwy cita como ejemplo de esto el hecho de que la imagen de un hombre de perfil en la memoria puede contener dos ojos, como ocurre en los pueblos primitivos. No obstante, no es posible dibujar ambos en el cuadro por lo limitado del espacio y, por lo tanto, es necesario desviarse de la imagen mental.

Atenea pensativa, Acrópolis, Atenas, c. 470-460 a.C. Mármol, altura: 54 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.





La *Koré de Auxerre*, c. 640-630 a.C. Caliza, altura: 75 cm.
Museo del Louvre, París.

Koré, exvoto ofrecido por Nikandra, santuario de Delos, c. 650 a.C.
Mármol, altura: 175 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas





Cleobis y Bitón, exvoto, santuario de Apolo, Delfos, c. 590-580 a.C.
Mármol, altura: 218 y 216 cm. Museo Arqueológico, Delfos.





Koré 671, Acrópolis, Atenas, c. 520 a.C. Mármol, a: 177 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.

Koré 593, Acrópolis, Atenas, c. 560-550 a.C. Mármol, a: 99.5 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.

En estos casos, el artista se ve obligado a volver a la naturaleza en busca de información. Esto puede hacerse de dos formas: observando más detenidamente, obteniendo así una imagen mental más clara, o copiando las partes que faltan a partir de un modelo. Este último modo, aunque parezca natural, no es tan frecuente como el primero, probablemente porque introduciría una calidad completamente diferente al dibujo: el individuo frente a la especie. Más aún, es bien sabido que los niños con talento para el dibujo con frecuencia no son capaces de representar claramente un modelo definido.

El artista primitivo es el intérprete de las tendencias generales de su pueblo. Cuando expresa por primera vez las imágenes mentales propias y las de su pueblo, dichas copias tienen un fin importante en la evolución de la raza. Si su pueblo es sincero y se embarca en la búsqueda de la verdad, evaluará la precisión o la falta de la misma de estas imágenes mentales comparándolas inconscientemente con los objetos naturales, lo que da como resultado un reajuste de las imágenes mentales inicialmente incorrectas. Un artista posterior expresará nuevas ideas, y se repetirá el proceso de adaptación. Este fue el caso de los griegos. El período artístico del arte griego fue corto, aunque suficientemente largo como para permitirles avanzar hasta el punto en que las imágenes mentales de los objetos seleccionados para las esculturas son tan delicadas que, al representarlas, son casi idénticas a los modelos de la naturaleza.

La evolución de Grecia fue diametralmente opuesta a la de Egipto o Asiria, por ejemplo. Las primeras expresiones artísticas de estos pueblos estaban muy alejadas de los burdos intentos de los griegos. No obstante, en vez de utilizarlos para clarificar conceptos de la memoria, su pueblo estaba satisfecho con ellos, y las siguientes generaciones se contentaban con entenderlos como estereotipos fijados. No puede considerarse la estatuaria egipcia o asiria posterior como la expresión genuina de esos ideales del pueblo. Si bien se puede examinar una estatua griega y aprender de las actitudes orales e intelectuales de los griegos en el momento en que se realizó, no puede decirse lo mismo de los relieves egipcios o asirios, o por lo menos no en el mismo grado. Esto es una gran verdad también en la escultura moderna. El artista moderno tiene toda la riqueza de la escultura antigua y del Renacimiento a su disposición, y con frecuencia está dispuesto a copiar o adaptar sus estilos, modificándolos únicamente según los gustos imperantes en su propio tiempo. La escultura de Estados Unidos, por ejemplo, tan bella como es en alguna de sus fases, muestra una mejora rápida y notable en la técnica, pero no se puede decir que revele el desarrollo gradual de los ideales del pueblo.

Hasta hoy se ha asumido tácitamente que las habilidades de los artistas en un momento dado les permiten representar de un modo preciso sus imágenes mentales. No obstante, entre los griegos esto no se cumplió en todos los casos. Su evolución mental, inusualmente llena de vida, era tal que las habilidades técnicas de los artistas no podían seguirles el ritmo y hasta el ocaso de su arte generalmente no bastó con sus principios. Tan pronto como se resolvía un problema de representación, la creciente precisión de las imágenes mentales presentaban otro; y cuando se encontró la solución a todos los problemas del limitado abanico de temas plasmados en un principio, nuevos temas clamaban por ser representados.



Koré 685, Acrópolis, Atenas, c. 500-490 a.C. Mármol, a: 122 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.



Venus Capitolina, copia romana de un original griego de Praxiteles en torno al siglo III a.C. Mármol, altura: 193 cm. Museo del Capitolio, Roma.

El final de la escultura griega pudo sobrevenir cuando se resolvieron todos los problemas técnicos y la degeneración espiritual del pueblo le llevó a rechazar los puntos de vista religiosos y morales de la nueva era, lo cual les dejaba con muy pocas ideas valiosas que representar.

No obstante, la imperfección o excelencia en la técnica probablemente tiene otras influencias. Puesto que las imágenes mentales son el resultado involuntario de la exposición frecuente a objetos grandes, también están influidas por las numerosas estatuas humanas hechas por las propias personas. Esto es más cierto aún en la era moderna, donde el rechazo puritano del cuerpo ha provocado una situación en la que en ocasiones es difícil formar ideas inteligentes sobre el cuerpo humano, excepto a partir de estatuas y cuadros. Con frecuencia, la nobleza de pensamiento y cuerpo están estrechamente unidas y, puesto que las personas nobles normalmente no se encuentran entre los modelos, los cuerpos se representan en contadas ocasiones. Tal vez pueda explicarse la falta de finura en algunos desnudos modernos debido a que los artistas se sienten obligados a copiar los mejores modelos disponibles, en vez de formar sus propias imágenes mentales elaboradas a través de la observación de los cuerpos más nobles.

El efecto de las estatuas sobre las imágenes mentales de los griegos probablemente era menos intenso que en el espectador actual, puesto que los griegos estaban más familiarizados con el desnudo humano, tanto masculino como femenino. No obstante, disponían de muchas más estatuas y no era posible evitar sus influencias.

Por lo tanto, un artista expresa en primer lugar las ideas de su pueblo, sobre quien influye con esta acción para bien o para mal. El siguiente artista que pretenda expresar las imágenes mentales de sus contemporáneos ya no se encuentra con el producto primitivo de una observación realista de la naturaleza, sino con una combinación de conceptos antiguos y nuevos. Estas nuevas ideas se deben, en parte, a las impresiones recibidas a partir del primer trabajo y, en parte, del cambio general que ha tenido lugar en el carácter de la gente, debido a los avances morales e intelectuales.

El rápido crecimiento de la escultura griega es innegable; no obstante, el primer objetivo del artista parece que siempre ha sido el mismo: representar fielmente las imágenes mentales más claras de la época.

El atractivo de la escultura griega

Hasta los materialistas más extremos admiten que un mundo de elementos básicos sin embellecer resulta poco interesante e innecesario. Los pensamientos que llegan con la quietud de la noche son reales, y muy pocas personas permanecen indiferentes frente a la soledad majestuosa de un bosque; se enfrentan con fuerzas que los superan. Estas observaciones son tan ciertas como el entorno habitual de una persona y como los momentos especiales en la vida. El valor de la amistad va más allá del placer que se obtiene de la observación. De hecho, rara vez se los examina de verdad. Basta con un vistazo para comunicarnos su presencia, y la alegría que se siente después es algo casi físico.

No obstante, esto no excluye el disfrute físico de verlos, en concreto si las líneas de su cuerpo se deslizan rítmica y fluidamente ante los ojos. Esto también se cumple con personas a las que conocemos menos, incluso con extraños. Verlos tiene un significado mucho mayor que ver una mesa o una silla, puesto que estos objetos generalmente no sugieren nada más que lo que se tiene ante los ojos. Ninguna persona educada puede evitar entrar en contacto hasta cierto punto con la personalidad de quien está viendo.



Venus agachada, copia romana de un original griego de los siglos I y II a.C.
Mármol, altura: 96 cm.
Museo del Louvre, París.



Estatua del Dr. Sombrotidés, Mégara, c. 550 a.C.
Mármol, altura: 119 cm. Museo Arqueológico, Siracusa.

El joven del becerro (Moscóforo), Acrópolis, Atenas, c. 560 a.C.
Mármol, altura: 165 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

Así, una imagen admirable por la perfección de su técnica sólo es valiosa como obra de arte si la acompaña una idea. La apariencia externa de un objeto puede atraer visualmente, pero su esencia espiritual debe alcanzar nuestra imaginación. La vista es una característica puramente física; la imaginación, una noble adquisición de la humanidad. No obstante, el disfrute de la una no es totalmente independiente de la otra, porque la naturaleza humana es tan inextricable que es imposible decir dónde empieza la una y dónde acaba la otra. Por lo tanto, el artista debe considerar ambas, y puesto que a la imaginación se la atrae a través de los sentidos debe evitar cuidadosamente todo enfrentamiento. Esto concuerda perfectamente con la experiencia de los grandes poetas, que no pueden transmitir con éxito sus pensamientos a menos que eviten ofender los oídos con cadencias ásperas.

Está claro que los escultores griegos trabajaron bajo estas premisas, porque sólo a través de su entendimiento se pueden explicar muchas de las peculiaridades de su arte. Los griegos siempre tuvieron en mente el lado más noble del ser humano, aunque eran muy conscientes de que para impresionar ese lado noble era necesario gratificar a su naturaleza física. Una obra de arte no transmite su mensaje si no es agradable de contemplar. Por otra parte, sería un error otorgar a los antiguos escultores la interpretación lógica y el conocimiento de todos los principios que seguían; las personas más refinadas hacen lo que es correcto inconscientemente.

Los estándares artísticos cambian; la individualidad del observador se ve con frecuencia dominada por la individualidad del artista, y la complejidad de la era moderna ha levantado clamores por la simple naturaleza humana en un contexto en el que casi ha quedado en el olvido. En la antigüedad, estos clamores eran de suma importancia. Por lo tanto, antes de intentar juzgar las concesiones hechas por los griegos a este respecto, es necesario ver qué son.

Con frecuencia, en el descubrimiento de estatuas conmemorativas se escuchan comentarios de que el escultor ha sabido capturar la postura característica del difunto y que la estatua se parece a la persona a la que se conmemora; se puede llegar a pensar que se está viendo al difunto; en dos palabras: es una gran obra de arte. La estatua puede ser, de hecho, una buena obra de arte, pero no por estas razones, puesto que la mayoría pueden aplicarse a cualquier figura del Eden Musée [4], en donde unos policías de cera vigilan la entrada y unos obreros de cera mueven los fuelles.

Pocas personas calificarían a estas figuras de grandes obras de arte. La figura de cera promedio, si bien reproduce precisamente el cuerpo material de una persona, suele obviar su personalidad. Engaña la vista momentáneamente y no atrae las cualidades más nobles; fracasa como obra de arte sugestiva. Si se quiere una imagen física de un amigo, lo que coloca en su estudio es una estatua o un busto suyo, no una figura de cera. Un buen retrato es mejor que una fotografía, aunque generalmente esta sea una copia más precisa del modelo. Ni la fotografía ni las figuras de cera transmiten la vida que representa principalmente al ser humano. El arte busca al hombre, con todos sus pensamientos, no una representación mecánica de las líneas de su cuerpo. El escultor trabaja con piedra o bronce, y de aquí surge la pregunta: ¿dispone de todos los medios para cumplir los requisitos del arte? ¿Cuáles son esos medios?

A la primera pregunta puede contestarse que sí, sin dudar; puesto que los escultores griegos y algunos hombres importantes posteriores demostraron la existencia de tales medios. Resulta más difícil contestar a la segunda pregunta porque los medios no sólo son diferentes para cada materia y para



Sileno con Dionisos niño, copia helenística de un original griego del siglo IV a.C. Mármol, altura: 190 cm. Museo del Louvre, París.



Apolo y Marsias, base de la estatua, Mantinea, c. 330-320 a.C. Mármol, altura: 97 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

los diferentes valores morales dentro del grupo étnico, sino que también son tan sutiles que casi no pueden expresarse con palabras: deben sentirse.

Por lo tanto, no sólo es imposible sino quizás también innecesariamente presuntuoso enumerar todos los medios de que dispone el escultor, porque ¿quién se atreve a dictar normas al genio de un gran artista? No obstante, puede ser beneficioso apuntar ciertas cosas que los griegos evitaron a la hora de escuchar las reivindicaciones de un arte que atrae a la naturaleza humana. La ausencia casi total de temas obtenidos de naturalezas inanimadas es uno de los rasgos más notables de la escultura griega. El mandato es: la escultura no debe representar nada que no esté vivo. Ruskin [5] afirma que «no debes esculpir nada excepto aquello que está vivo». Probablemente el lector se esté preguntando: « ¿Cómo? ¿Debemos rehusar a los pequeños placeres cotidianos y a los detalles pintorescos, y representar únicamente criaturas vivas? De ningún modo: yo no soy quien afirma tal cosa. Son los griegos quienes lo dicen y vaya uno a saber si todo lo que dicen sobre la escultura es verdad» [6]. Él y la mayoría de los profesores de arte se quedan en este punto. No obstante, esto ni es de sabios ni es justo. Si no se ve la rectitud de un principio, éste no debe aceptarse, ni siquiera si proviene de los griegos. Por suerte para nosotros, no es difícil ver por qué los griegos evitaron representar figuras inanimadas en las esculturas, porque el principio que les guió a este respecto se encuentra en las raíces mismas de su arte.

Puesto que una obra de arte no existe a menos que sea contemplada por ojos humanos, siempre estará presente el peligro de que la conciencia del espectador se centre en la mera característica física de la vista. Para evitar esto, los griegos se valieron de ciertos mecanismos o «convenciones» que satisfacían las exigencias de la vista sin reducir el alcance destinado a las capacidades humanas más nobles: el pensamiento y la imaginación. Esto se consigue reproduciendo la imagen mental del objeto en vez del objeto en sí. No obstante, se ponía cuidado en que la reproducción no fuera tan parecida al modelo que retara la comparación inmediata al primer vistazo, ni tan completamente diferente al modelo que no tuviera importantes coincidencias; en ambos casos, la vista habría interpretado esta desproporción.

A modo de digresión, hay que mencionar que el escultor debe observar estos principios mucho más cuidadosamente que el pintor, porque en la pintura, que está limitada a dos dimensiones frente a las tres que tienen todos los objetos de la naturaleza, no se corre el riesgo de producir engaños visuales. La escultura, que no sólo representa la apariencia del objeto, sino su forma física, puede fácilmente apelar tanto a la vista que no consiga su objetivo.

El escultor se encuentra con obstáculos prácticamente insalvables a la hora de representar objetos inanimados en formas corpóreas. En general, dichos objetos ofrecen poca inspiración para captar el lado más noble del ser humano; por ello, cobran importancia las formas simples y puras. No obstante, puesto que se representan en formas completamente corpóreas, incluso la más ligera desviación de su apariencia real atrae la atención. No existe aquí una obra de arte porque no se trata de captar la imaginación. Por otra parte, la excelencia de una representación fidedigna lleva a la comparación visual. De nuevo, no se trata de una obra de arte. Sólo cuando se representan personas vivas atrae la atención el

carácter específico del personaje, no su forma externa, lo cual apela a la vista a través de las facultades mentales más nobles, porque consciente o inconscientemente tendemos a leer el carácter de los cuerpos humanos; y esto no se logra por el mero ejercicio de la vista. Por ello, al contemplar la estatua de un personaje la vista es menos activa conscientemente que la imaginación. La mejor obra de arte deja por completo de ser un objeto visualmente interesante, con lo que el atractivo reside en la imaginación: esto es por lo que han luchado los artistas de todos los tiempos, cosa que la reproducción realista de la naturaleza nunca consiguió. Al igual que los griegos, sólo aquellos que prestan una atención completa a las necesidades peculiares de la naturaleza humana física lo logran. Esto es imposible en escultura, a menos que se representen seres vivos.

El contraste, realza la idea de vida. Los antiguos griegos, por lo tanto, introducían objetos inanimados en sus composiciones. Ruskin expone los principios que rigen el uso de dichos sujetos secundarios: «No debe representarse en la escultura nada que sea externo a cualquier forma de vida que no ayude a cumplir o ejemplificar el concepto de vida. Tanto los vestidos como las armaduras cumplen estos requisitos y los grandes artistas los utilizan constantemente, pero- añade Ruskin, utilizando un ejemplo de la escultura moderna, aunque sus deducciones son igualmente válidas para el arte griego- «dense cuenta de que incluso la armadura de Juana de Arco sólo debe esculpirse *si la lleva puesta*; no es suficiente con su honorabilidad o su belleza, sino que ella debe llevarla sobre el cuerpo. Pueden estar profunda e incluso lastimosamente interesados en la contemplación de una buena cota de malla abollada, abandonada en una estancia solitaria. ¿La esculpirían allí donde cuelga? No; quizás no más que el yelmo que yace sobre su almohada, si es necesario.»

No obstante, ¿cómo podría esculpirse esa almohadilla, o cómo debería tratarse la armadura si la lleva el héroe? ¿Deberíamos representarla lo más fielmente posible? Supongamos que ese es el caso, y supongamos que la estatua realizada es de bronce; en ese caso, no hay razón para que el resultado no sea una segunda armadura tan parecida a la que llevó el héroe que nuestra vista se vea engañada y crea ver la propia armadura. ¿Y qué hay de la persona que la llevó? Su estatua de bronce reproduce la imagen mental que el escultor tiene de su personalidad, y no puede ser el hombre; la calidad de lo accesorio es diferente de la figura en sí.

El primero es lo que parece ser; el segundo no puede aparentar ser lo que se pretende que representa, porque el contraste entre la armadura real y la falta de vida de la forma humana suscita la idea de que no es real. «Sí, pero» -objeta alguien- «si bien no debe realizarse la armadura justo como el modelo, ciertamente el escultor no puede esculpir algo completamente diferente». Claro que no; si lo hiciera, el hecho de que fuera tan poco parecida a una cota de malla inmediatamente llamaría la atención del espectador, y su vista siempre alerta exageraría el verdadero propósito de la obra.

Los vestidos de las estatuas muestran lo mucho que les gustaban a los griegos estos detalles, que siempre *parecían* reales sin que fueran correctos. Nadie ha sido capaz, hasta ahora, de demostrar a partir de las estatuas la certeza de esta teoría sobre los trajes antiguos, recogida en estudios de descripciones literarias y pinturas de vasos. Con frecuencia, los pintores consiguen una interpretación fiel de la indumentaria, pero la escultura nunca. No sólo suelen tomarse grandes libertades con la vestimenta que representan, sino que en ocasiones omiten partes enteras de la misma. Una estatua de Sófocles que se conserva en el Museo Laterano, por ejemplo, lo representa sólo envuelto en un manto, si bien es de sobra sabido a partir de la literatura que los hombres educados nunca aparecían en público con tan poca ropa. Salvo una o dos excepciones, los guerreros del frontón del templo de Egina están completamente desnudos (páginas 122-123); habían acudido al combate con los cascos sobre las cabezas y los escudos en los brazos, pero sin un sólo trozo de tela. Los griegos nunca fueron al combate de esta forma, ni cuando se esculpía el mármol de las estatuas, ni cuando se conmemoraban las mismas, ni en ningún otro momento. Esta omisión total o parcial de la ropa apenas puede explicarse como la reproducción inconsciente de una imagen mental; si bien el tratamiento exacto de la vestimenta, tal y como aparece, por ejemplo en la Niké de Paionios (página 88) o en el friso del Partenón (páginas 164 a 177), probablemente sea más o menos inconsciente. Muchos escritores modernos utilizan la palabra «eliminación» a la hora de hablar de los vestidos griegos, pero es erróneo porque la eliminación implica la omisión *estudiada* de detalles, y no puede responder a la omisión *completa* de la indumentaria ni al tratamiento inconsciente de vestidos esculpidos fielmente.

El eclecticismo en la vestimenta griega puede considerarse uno de los emblemas o «convenciones» de su escultura, y puede servir para demostrar que dichas convenciones no son válidas en todas las épocas. Cuando Greenough [7] esculpió la enorme estatua de George Washington del capitolio, omitió la ropa de la parte superior del cuerpo obviamente con la intención de apartar la atención del observador de la ropa y dirigirla a la persona que la lleva. A este respecto, claramente siguió las prácticas de los griegos, en concreto con el modelo establecido por Fidias en su colosal estatua de Zeus en Olimpia. Los griegos podían omitir la vestimenta con impunidad, puesto que como raza les gustaban enormemente los desnudos. Al imitarlos a la luz de unos prejuicios religiosos y raciales profundos, Greenough cometió el imperdonable error de no copiar el espíritu de un arte pasado, sino su expresión accidental. En vez de lograr su fin omitiendo la vestimenta, lo que consiguió fue lo contrario, puesto que la ropa «llama la atención por su total ausencia».

Asimismo se revela el espíritu atento que llevó a los griegos a apartarse de la naturaleza al representar la vestimenta en el tratamiento de las rocas, los árboles y demás en los relieves de mármol. El mármol es una roca, y nada es tan fácil de reproducir fielmente como una roca, de tal forma que el resultado no sólo es una imagen de la roca, sino ciertamente una segunda roca. Si esto se hubiera realizado, por ejemplo, en la base de mármol de Mantinea (página 22), el contraste entre la roca real y la representación sobre la que se sienta Apolo hubiera privado al dios de toda apariencia de realidad. Se podrían hacer observaciones similares con respecto a los árboles del friso del templo de Atenea-Niké de Atenas, o las piedras del camino en el friso del Partenón.

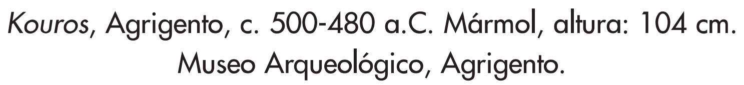
Estos ejemplos muestran suficientemente la actitud general de los escultores griegos hacia el público. El público, y por supuesto los artistas pertenecen al público, no son máquinas de inspección automáticas, sino seres humanos, criaturas complejas e incongruentes. El derecho a la consideración lo recibieron de las manos de los artistas antiguos.

Más aún, los griegos lo concedían con gusto; para ellos, hacer concesiones a las debilidades humanas no era un deber pesado sino un privilegio bien recibido que les permitía introducir en su arte un elemento humano de enorme variedad y de posibilidades inagotables.

El artista y su público

La influencia de los artistas griegos en sus comunidades fue enorme, aunque esto no siempre se menciona en la literatura antigua. Esta influencia se debía a que los artistas se sentían parte del público. En muy contadas ocasiones,





Kouros, Agrigento, c. 500-480 a.C. Mármol, altura: 104 cm. Museo Arqueológico, Agrigento.

Efebo de Kritios, Acrópolis, Atenas, c. 480-470 a.C. Mármol, altura: 116 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Cabeza del Efebo rubio, c. 485 a.C.
Mármol, altura: 25 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.



Koré 680, Acrópolis, Atenas, c. 530-520 a.C. Mármol, altura: 114 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

si las hubo, se consideraron una clase distinta del hombre de a pie. No obstante, este punto de vista ha prevalecido a menudo desde entonces. Cuando Miguel Ángel esculpió las tumbas de los Médicis y en ellas dio una expresión mística a su idea de libertad, estos pensamientos eran exclusivamente suyos, demasiado elevados, demasiado buenos para compartirlos con el pueblo llano, y al mismo tiempo fueron estos mismos pensamientos los que deleitaron al pueblo llano. Cuando el genio de un artista se enfrenta a los fantasmas no expresados de nuevas ideas, y tras una paciente meditación los plasma en lienzo o piedra hasta el punto de transformar la vaguedad de las nociones en una atractiva claridad, puede ser ciertamente olvidado si adopta una vista demasiado exaltada de sus logros y se cree que él y sus colegas artistas son de una pasta más noble que el público en general.

Esta forma de pensar es errónea y contradice lo que cotidianamente se observa. Por ejemplo, no es raro que dos personas de condiciones muy diferentes y alejadas entre sí descubran simultáneamente una idea original; ocurre con mucha más frecuencia que muchas personas, ocupadas simultáneamente en la solución de problemas, lleguen a conclusiones idénticas. Entonces podría decirse que la idea es la fuerza activa que clama insistentemente por su expresión; los artistas, los poetas, los escultores, los pintores y los sabios son herramientas serviciales. Los propios pensamientos son producto de una vida intelectual pasada y presente, de la herencia común de artistas y hombres. Es errónea la creencia de que sólo aquel que posee unas habilidades refinadas para la expresión puede recibir esta herencia; al contrario y con frecuencia, justo aquel que por descuidar su educación, y por su irreflexiva aplicación a las habilidades manuales, es quien pierde el derecho a su herencia.

El mundo de los pensamientos con el que hoy entramos en contacto es mucho más amplio que en cualquier otro momento. En la antigüedad, Aristóteles podía declararse sin presunción maestro de todo, e incluso en el siglo XVI de nuestra era Scaliger [8] podría haber tenido una reputación similar; hoy en día esto no puede darse en ninguna persona. Los pensamientos y la inteligencia que son propiedad de la comunidad se han multiplicado a una velocidad tan increíble que no basta con una vida para abarcarlos por completo. Junto con este aumento en el mundo de los pensamientos parece que los individuos han desarrollado la habilidad de dominarlos sin encontrar expresiones visibles o audibles. Ruskin dijo una vez que podía imaginar la era en que la raza humana hubiera avanzado tanto que fuera capaz de captar sin arte esos pensamientos nobles que hoy se expresan con arte. En muchas confesiones, los pensamientos religiosos son independientes de las ayudas pictóricas. La Iglesia romana todavía se aferra a estas, lo mismo que la Iglesia luterana y hasta cierto punto la Iglesia episcopal protestante; pero las confesiones que tienen un origen moderno las han descartado totalmente. Ningún ejemplo tomado de las prácticas religiosas es del todo justo, porque implica multitud de sentimientos y demasiados intereses. No obstante, incluso después de las asunciones debidas, el avance desde la Iglesia romana, partidaria conservadora de las tradiciones, a las iglesias protestantes modernas, es tan notable como para mostrar que la raza humana ha evolucionado para comprender, esto es, para poseer pensamientos nunca expresados.

Cualquier perspectiva que estas consideraciones puedan abrir hacia el futuro, lo cierto es que ninguna persona de hoy, ni siquiera la humanidad en su conjunto, ha logrado el estado mental profetizado por Ruskin. Si hoy esto

es cierto, con mucha más razón en la Grecia antigua. Su abanico de pensamientos era simple; incluso sus filósofos, cuyas enseñanzas hoy son admiradas, comparten la bendición de una simplicidad comparativa; y las ideas fundamentales contenidas en las grandes tragedias griegas están muy alejadas de la complejidad. Según sus propias ideas, los griegos eran autóctonos, nacidos en la tierra en la que viven, y no contaban con más de unos cuantos siglos. Sabemos que los griegos estaban confundidos, que antes de la Edad Media de Grecia se produjo la Edad Micénica, una civilización de gloria y esplendor olvidada hacía tiempo, y que posiblemente ni siquiera éste fue el primer avance en el progreso de la humanidad. De todos modos, este pasado fue borrado y su memoria destruida. Paso a paso, los griegos tuvieron que avanzar sin ayuda, igual que si hubieran surgido de la tierra. No se guardaban recuerdos de sus antepasados, y las pocas ruinas fabulosas salvadas de la acción de los eventos prehistóricos se tomaron erróneamente como restos de una civilización de gigantes. Los descubrimientos de Micenas y Creta han sacado a la luz grandes obras de arte que han demostrado un carácter espléndidamente ascético y un refinado hedonismo. Quizás los griegos antiguos heredaron estos rasgos de unos ancestros a quienes no conocían, lo cual explica hasta cierto punto los avances rápidos y sin precedentes que se produjeron cuando «encontraron su camino». En cualquier caso, cada pensamiento expresado se convertía en una nueva idea, y se le saludaba con ese deleite admirado que acompaña a cualquier nuevo logro.

Las maravillosas técnicas de los griegos y su gran simplicidad, adquirida lenta y concienzudamente a través de una educación liberal, pueden hacer que se olvide que los griegos fueron un pueblo primitivo, y que como tal siempre procuró realizar sus pensamientos. Una vez que un concepto cobraba vida, su esencia no representaba más que un concepto definido, al menos en un principio. La estatua del dios Apolo no puede observarse hoy sin percibir inmediatamente todos los cambios que sufrió la concepción de esta deidad a lo largo de los años, especialmente cuando se la compara con el Dios cuya religión estaba destinada a suplantar la fe en el panteón olímpico, que fue alegre y en su momento útil. Por lo tanto, para el espectador moderno las estatuas de los dioses antiguos son en buena medida simbólicas, mientras que para los griegos de entonces eran expresiones de pensamientos reales. Los artistas griegos antiguos daban una forma concreta a las imágenes mentales o ideas de su pueblo; podían hacerlo porque ellos mismos *formaban parte* del pueblo.

Esto explica por qué los artistas antiguos no formaron una clase; tener el don de la capacidad de expresión no les eximía de un acercamiento al público. Algunos extractos de escritores romanos posteriores parecen contradecirse, pero debe recordase que los romanos establecían unas distinciones de clases claras. Esta falta de referencias con respecto a la separación entre los artistas griegos y su público puede ser un argumento en contra de esta distinción. Para cumplir su cometido, los artistas griegos tenían que ser los más despiertos de todos. En ocasiones, especialmente en las postrimerías, se encuentran vestigios del pasado, aunque nunca hasta el punto de olvidar el presente y sus exigencias particulares. Comúnmente se consideraba que el Zeus olímpico de Fidias era el logro más completo del pensamiento noble; muchas estatuas se esculpieron bajo su influencia, pero no se conoce ni un solo caso de imitación servil en los siglos que van desde su construcción en el siglo V a.C. hasta el final del arte griego.

Con toda probabilidad, ninguna de las mejores estatuas griegas pretendía representar un pensamiento del cual el artista se considerase el inventor o el



Koré 685, Acrópolis, Atenas, c. 500-490 a.C. Mármol, altura: 122 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Niké, balaustrada, Templo de Atenea Niké, Atenas, c. 420-400 a.C. Mármol, altura: 101 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.

único poseedor, antes de completar su estatua. Esto no le resta mérito en absoluto a la importancia del artista, que fue el primero en fijarse en este aspecto de la idea y el único en darle una forma visible.

Es esta expresión corporal la que permitió que sus semejantes compartieran la precisión de un concepto que, sin su ayuda, hubiera sido difícil de aprehender.

Estas consideraciones y otras similares basadas en la historia antigua no forman una base sólida para la discusión de los principios que rigen las relaciones entre los artistas modernos y su público. Las condiciones actuales son demasiado distintas como para que sea posible establecer paralelismos exactos entre el arte antiguo y el moderno. De nuevo, ningún estudiante del arte y de la vida puede evitar impresionarse ante una cierta incongruencia. A pesar de las técnicas superiores de los artistas modernos, éstos no parecen haber tenido realmente éxito como clase. Esta contrariedad no radica en su calidad de artistas sino en el público del que forman parte y del que obtienen su conocimiento, cuando no su inspiración; en cualquier caso, sigue siendo la *raison d'être* de su inspiración. El público actual ya no consiste en una minoría bien educada y con un pasado familiar fascinante, sino el pueblo llano, el cual forma un conjunto heterogéneo y a menudo discordante. Como respuesta, algunos hombres buenos, imbuidos de una admiración por la noble herencia del pasado casi genial, aunque quizás no hayan advertido ciertas condiciones sórdidas que piadosamente se han ocultado en el transcurso de esos siglos, llaman a una improbable retirada. La humanidad sigue avanzando. Aunque podemos aprender de aquello que fue una vez un éxito, en cada caso su correcta aplicación debe ser la creación de nuevas condiciones para avanzar al mismo ritmo que los tiempos modernos.

Los escultores griegos trabajaban para su pueblo. Conocían de sobra sus manías y procuraban cubrir sus necesidades. El razonamiento abstracto y la perseverancia son subjetivos, por lo que con frecuencia evitaban las interpretaciones ininteligibles de la naturaleza. Su lema era «las cosas son tal y como yo las veo», pero este «yo» no representaba al artista como persona, sino al artista como representante del pueblo, y como tal puso a su servicio su técnica superior y su percepción más clara con alegría. Lo que esculpían no resultaba ajeno al pueblo, porque por lo menos sentían la moralidad de los pensamientos que expresaban, si es que los artistas no habían hecho nada más. Es una gran cosa ser un artista individual; mejor aún, es una gran cosa ser el exponente de las ideas más nobles del pueblo al que se pertenece, como los escultores griegos.

Los principios de la escultura griega en relieve

Las meditadas consideraciones sobre las necesidades de la naturaleza humana que caracterizan las mejores obras de los griegos se aprecian especialmente en la escultura en relieve. Los relieves pueden dividirse en dos grupos, en los que se utilizan técnicas muy diferentes. En el primer grupo, el artista diseña y esculpe su escultura en un bloque de piedra del que extrae todo lo que es necesario para dar forma al contorno. Comienza en un *plano frontal* a partir del que no se proyecta ninguna figura y al cual no se pretende dar una profundidad uniforme al segundo plano. A este tipo de relieve se le llama *relieve esculpido*.

En el segundo tipo, que tiene lugar cuando los escultores no trabajan directamente sobre el mármol sino que hacen un primer diseño en arcilla, se hace un modelo de cada una de las figuras y se las incorpora a un *segundo plano uniforme* y unificador. Debido a este proceso, y para distinguirlo de los demás, se les llama *relieves modelados*. Actualmente, se considera que los mejores relieves de este tipo son las puertas de Ghiberti (página 30) del baptisterio de Florencia. Los griegos utilizaron casi exclusivamente *los relieves esculpidos*.

Al describir los relieves griegos se suele decir que las figuras se han *levantado* hasta cierta altura desde un segundo plano. Esto no es exacto porque la técnica del relieve grabado requiere que la figura se hunda con respecto al plano frontal. Es posible, y ocurre frecuentemente en los frisos del Partenón (páginas 164 a 177), que el lado derecho de una figura está más hundida que el lado izquierdo, quedando los pies más hundidos que la cabeza. Esto no deja prácticamente ningún segundo plano del que puedan *levantarse* las figuras. El efecto de dicha técnica es que son las figuras en sí y no el segundo plano, que en pintura con frecuencia es prominente, las que captan la atención del espectador.

La vista humana no se queda quieta. Con frecuencia se siente incomodidad cuando se está obligado a mirar un punto fijo. En los cuadros la imaginación puede saltar del objeto más cercano al más lejano y viceversa; en el relieve grabado que, en términos generales sólo contiene los objetos más cercanos, debe cuidarse que exista una variedad de otro modo. Por esta razón, la amplia extensión del friso del Partenón es tremendamente grata.

La habilidad del artista en la aplicación de las técnicas hace casi imposible la concentración en una sola figura durante mucho tiempo. El espectador apenas acaba de entender una figura cuando las líneas le llevan a la siguiente y a la siguiente, primero de prisa y luego despacio, según se aproxima al tranquilo grupo de dioses sentados sobre la puerta de entrada.

Se puede apreciar que un relieve de este tipo no puede adaptarse fácilmente a un panel limitado, por así decirlo, en tamaño y suficientemente pequeño para entrar de un solo vistazo en el campo visual. Todas las figuras se amontonan en el primer plano; se les pasa revista rápidamente y si los ojos piden un cambio no existe ninguna extensión en la distancia; dicha vista podría resultar satisfactoria. El movimiento continuo natural de la vista saca a relucir esta carencia y fácilmente puede experimentarse cierta insatisfacción.

En gran medida el relieve modelado, con su profundidad en el segundo plano, ha superado esta dificultad y ofrece más posibilidades a este respecto que el estilo antiguo. No obstante, hasta la fecha no puede decirse que ninguna de sus creaciones haya tenido un éxito completo. Una gran profundidad de reproducción precisa la introducción de la perspectiva; y si bien la perspectiva lineal no es incompatible con la representación corpórea, la perspectiva aérea sí lo es, porque disminuye la claridad de los contornos de los objetos vistos a cierta distancia. Otro obstáculo formidable es el tratamiento adecuado de las sombras.

Puede asumirse con seguridad que en la antigüedad conocían estas dificultades y que, por lo tanto, fueron algo persistentes en su adhesión a las prácticas del estilo antiguo, por lo menos en sus obras de arte más ambiciosas. En las obras de arte menores, especialmente en las terracotas, llevaron los tímidos comienzos en el otro estilo hasta cotas muy altas. No obstante, nada clarificará más los puntos de vista sobre la escultura griega en relieve que tratar ambos estilos por separado; y puesto que en la antigüedad el segundo estilo tiene lugar únicamente en obras de importancia menor, es mejor dedicarse al relieve *esculpido*.

Los griegos no tenían términos diferentes para el alto y el bajo relieve. Actualmente, hay quien encuentra que ni siquiera estos dos términos son suficientes para designar las diferentes técnicas de relieve. Se habla de alto relieve, medio relieve, bajo relieve o *stiacciato*, y finalmente es necesario acuñar un nuevo término para describir el método empleado por los antiguos egipcios. Sólo alto relieve (*high relief*) y bajo relieve (*low relief*) son términos idiomáticos ingleses. Son los relieves más habituales hoy en día. Lo mismo pasaba en Grecia.

Los nombres en sí caracterizan los relieves sólo hasta cierto punto. Si bien el friso del Partenón, con una profundidad media de dos o tres pulgadas y una

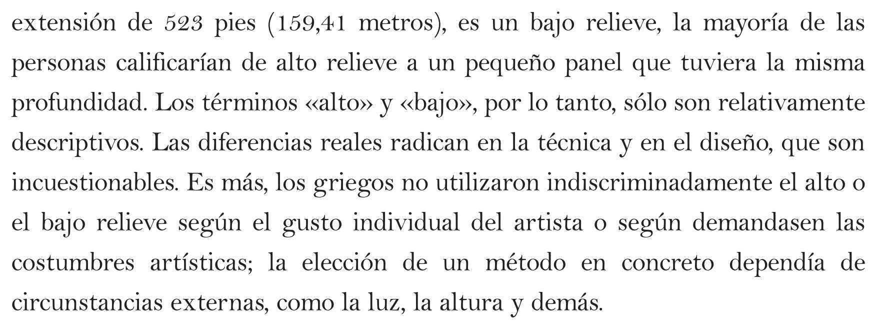


Sacrificio de Isaac, de Filippo Brunelleschi, 1401-1402.
Relieve en bronce, altura: 45 cm., longitud: 38 cm.
Museo Nacional del Bargello, Florencia.



Sacrificio de Isaac, de Lorenzo Ghiberti, 1401-1402.
Relieve en bronce, altura: 45 cm., longitud: 38 cm.
Museo Nacional del Bargello, Florencia.

extensión de 523 pies (159,41 metros), es un bajo relieve, la mayoría de las personas calificarían de alto relieve a un pequeño panel que tuviera la misma profundidad. Los términos «alto» y «bajo», por lo tanto, sólo son relativamente descriptivos. Las diferencias reales radican en la técnica y en el diseño, que son incuestionables. Es más, los griegos no utilizaron indiscriminadamente el alto o el bajo relieve según el gusto individual del artista o según demandasen las costumbres artísticas; la elección de un método en concreto dependía de circunstancias externas, como la luz, la altura y demás.



Un relieve muy plano colocado en una habitación bien iluminada parece poco definido; al bajar las cortinas parece que sale del segundo plano. Bajo una luz tenue se aproximaría bastante a las líneas de un alto relieve. Por esto, los griegos no emplearon dos nombres distintos para los dos tipos de relieve. No se entendían como dos prácticas diferentes; al contrario, la impresión que generaba en el espectador era más o menos la misma en ambos casos. Los griegos conocían la importancia de la luz y la sombra: sabían que la misma obra *parece* otra bajo diferentes condiciones y que, por lo tanto, para efectos prácticos así era; y que, por otro lado, dos relieves en los que se han empleado técnicas muy distintas pueden parecerse de manera extraordinaria si se colocan en condiciones proporcionalmente diferentes. Dicho de otro modo, la obra de arte debe diseñarse según las condiciones concretas en las que va a ser contemplada. Una anécdota muy conocida en la antigüedad indica que esta era la práctica de los griegos: Fidias y su famoso alumno Alkámenes participaron en un concurso en el que este último casi gana el premio, porque la estatua de su maestro no parecía estar tan gratamente proporcionada como la del alumno. Las estatuas estaban diseñadas para verse desde lugares altos. Una vez que se colocaron las estatuas en su lugar, la estatua de Fidias sobrepasó en belleza y con creces a la de su alumno. Tal vez sea una anécdota falsa originada en tiempos posteriores, probablemente inventada para ejemplificar la técnica de Fidias, aunque injusta con Alkámenes, probablemente uno de los mejores artistas del siglo V a.C. Las estatuas de Fidias no eran las únicas que se diseñaban según las condiciones visuales concretas.

Lo mismo puede decirse de las mejores obras del arte griego, incluidas las estatuas del Partenón. El que estas últimas sigan siendo espléndidas aún cuando se las ha sacado de su posición eminente es una prueba más de su exquisita simplicidad y delicada factura. No obstante, ningún estudiante de arte griego podrá negar que los relieves del Partenón y las esculturas del frontón se verían mucho mejor si se pudiera volver a colocarlas en su lugar correspondiente y se las pudiera contemplar bajo la luz correcta.

El friso jónico, con sus relieves comparativamente más bajos, estaba situado en las paredes de la nave en el interior de la columnata, donde nunca le daría la luz directa. El friso dórico, dividido por los triglifos y las metopas, y con poderosas figuras en el mayor relieve posible, estaba situado en el exterior sobre las columnas. Aquí llegaba la máxima cantidad de luz, que en Atenas alcanza una intensidad que no se conoce en los climas occidentales y del norte.

A primera vista, puede parecer extraño, puesto que la mayoría de las personas piensan que para que se puedan ver las figuras bajo la luz tenue e inestable de un interior es necesario que estas sean grandes. Tal y como señala la experiencia, esto no es así. Cuanto más se separe una figura del segundo plano, tanto más oscura será su sombra. Con esta sombra, las figuras



Heracles recibiendo las manzanas doradas de las hespérides de manos de Atlás mientras Ateneo le ayuda a sostener el firmamento, metopa oriental, Templo de Zeus, Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 160 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.



Lucha entre griegos y persas, friso norte, Templo de Atenea Niké, Acrópolis, Atenas, c. 425-421 a.C. Mármol, altura: 45 cm. Museo Británico, Londres.



Escena de lucha, friso occidental, Templo de Atenea Niké, Acrópolis, Atenas, c. 425-421 a.C. Mármol, altura: 45 cm. Museo Británico, Londres.

desaparecen en los interiores porque la luz, tenue en cualquier caso, se convierte en oscuridad por acción de la sombra. Las sombras no son más que oscuridad; si se eliminan, se le añade mucha luz a la composición.

En teoría, la eliminación de las sombras puede parecer ir contra la naturaleza, dando como resultado una iluminación poco satisfactoria, pero esto no es así puesto que las sombras suelen pasar desapercibidas. En especial, en días lúgubres e incluso bajo una luz brillante, su ausencia rara vez se nota, siempre y cuando haya uniformidad. Esto se aprecia más claramente en los escenarios, en donde se eliminan las sombras iluminando con una fuerte luz lateral a los actores. En el escenario, la ausencia de sombras es con frecuencia necesaria, puesto que a menudo el segundo plano está pintado en perspectiva. Una casa pintada, por ejemplo, que en realidad está solo a diez pies (9,4 metros) por detrás del actor, se percibe no obstante como si estuviera a mucha más distancia. Si la sombra del actor cayera sobre la parte superior de la casa, se destruiría esta ilusión. Por esta razón se evita que haya sombras en el escenario; y esto se logra sin que los espectadores sientan la más mínima molestia. La eliminación de las sombras de un relieve, por lo tanto, no tiene por qué ocasionar aprehensión. La experiencia muestra que esto no se nota si se utiliza juiciosa y uniformemente.

Estas consideraciones pueden probar que una iluminación tenue no es la adecuada para un alto relieve. Cualquier duda al respecto se disipa haciendo el experimento anterior. El relieve tiene que bajar en proporción a la iluminación de la habitación; la falta de una luz adecuada precisa que la composición aporte su propia luz, por así decirlo, lo que se puede lograr mediante la supresión de sombras en mayor o menor medida. Al relieve más bajo, que prácticamente no tiene sombras, le corresponde la habitación más oscura. Las figuras no se oscurecen entre sí; todas son igualmente visibles. Así, la composición recibe mucha más luz debido a la ausencia de sombras.

El bajo relieve aumenta la ausencia de una luz fuerte, mientras que el alto relieve, con sus vigorosas sombras, modera el brillo de una luz excesiva. Como resultado, las cualidades de estos dos tipos de relieve equilibran las diferencias en la cantidad de luz bajo la que se les ve. Las impresiones que generan en los espectadores son más parecidas que lo que cabría esperar de un estudio analítico de las mismas, cuando se las retira de su lugar y se las examina juntas bajo la misma luz

Diferentes técnicas para el alto y el bajorrelieve

Las impresiones de los altos y bajos relieves cuando están en sus lugares correspondientes pueden ser similares; no obstante, su técnica es muy diferente. La técnica del alto relieve es de lejos la más sencilla. La mayor parte de las figuras, en la medida en que se separan del segundo plano, son casi

Templo de Atenea Niké, Acrópolis, Atenas, c. 425-421 a.C. *In situ*.







Lucha entre griegos y amazonas, friso oriental, Templo de Apolo Epikourios, Bassae, c. 420 a.C. Mármol, a: 70 cm. Museo Británico, Londres.



iguales a los modelos de la naturaleza, y si las figuras son menores al tamaño real, es decir, su grosor se puede reducir proporcionalmente; porque, como afirma Sir Charles Eastlake [9], «el ojo accede tan fácilmente a la reducción en número como a la reducción en tamaño». La simple prominencia de las formas y sus sombras necesariamente profundas ya requieren una composición simple. Las figuras deben estar diseñadas de forma que no se oscurezcan las unas a las otras, de tal manera que se destaquen claramente de una en una. Para lograrlo, se las esculpe en *acción abierta*. La acción de una figura es abierta cuando se mantienen separadas las dos mitades del cuerpo: la mitad derecha por un lado y la mitad izquierda por el otro. Con un movimiento violento, el brazo o la pierna de un lado puede pasar sobre la otra mitad, lo que da una *acción con contraste*.

Si se representara esto en un alto relieve, la sombra prominente de la extremidad que cruza el cuerpo tendería a oscurecer los contornos de la figura. Sin embargo, nada más importante en pintura y escultura que mantener los contornos puros. Esto no quiere decir en absoluto que deba verse cada línea, puesto que las líneas que se sugieren son tan importantes como aquellas que realmente se ven. Los griegos lo sabían, tal y como lo demuestran las técnicas de sus primeros pintores de vasos, quienes dibujaban las figuras desnudas e incorporaban posteriormente los vestidos. Ninguna de las líneas de la ropa podría sugerir unos contornos defectuosos. Así, tenían que tener mucho cuidado en evitar introducir en la composición cualquier elemento que pudiera sugerir unas líneas incorrectas, y ningún otro elemento consigue esto mejor en la escultura que la sombra de los miembros exactos cruzando el cuerpo. Esta es la principal razón de que la acción con contraste deba evitarse en el alto relieve. De hecho, no ocurre ni una sola vez en cualquiera de las metopas del Partenón que se conservan.

Un resultado inevitable en los altos relieves es que las figuras de dichas composiciones formarán en contadas ocasiones objetos adecuados para copiarlos o adaptarlos al bulto redondo, aunque hay algunas excepciones, como quizás la Afrodita de Melos (página 224). Por otra parte, las figuras de bulto redondo se han adaptado al relieve. En una de las metopas del Partenón, el artista hizo uso de Harmodio del Grupo de los Tiranicidas (página 115) que primero diseñó Antenor (alrededor del año 510 a.C.) y posteriormente copiaron Kritios y Nesiotes (470 a.C.). La figura pertenece a un período muy temprano del arte griego, cuando prácticamente se acababa de empezar a usar la acción contrastada, incluso para figuras de bulto redondo. Los requisitos para el alto relieve son, por lo tanto, una composición simple con una acción abierta, tanto para figuras independientes como para grupos enteros. Las sombras proporcionan la variedad y salvan la composición de la monotonía, que sería su condena si se ejecutaran en bajo relieve. Esta técnica ofrece el marco adecuado para grupos complicados y figuras vívidas en una acción con contraste. Puesto que las sombras son uniformes y casi completamente ausentes, es posible representar filas de hombres en dos, tres o incluso cuatro planos. Dicha representación en alto relieve sería una anomalía. Las figuras más cercanas mostrarían la mayor proyección, y las más alejadas se verían disminuyendo gradualmente.

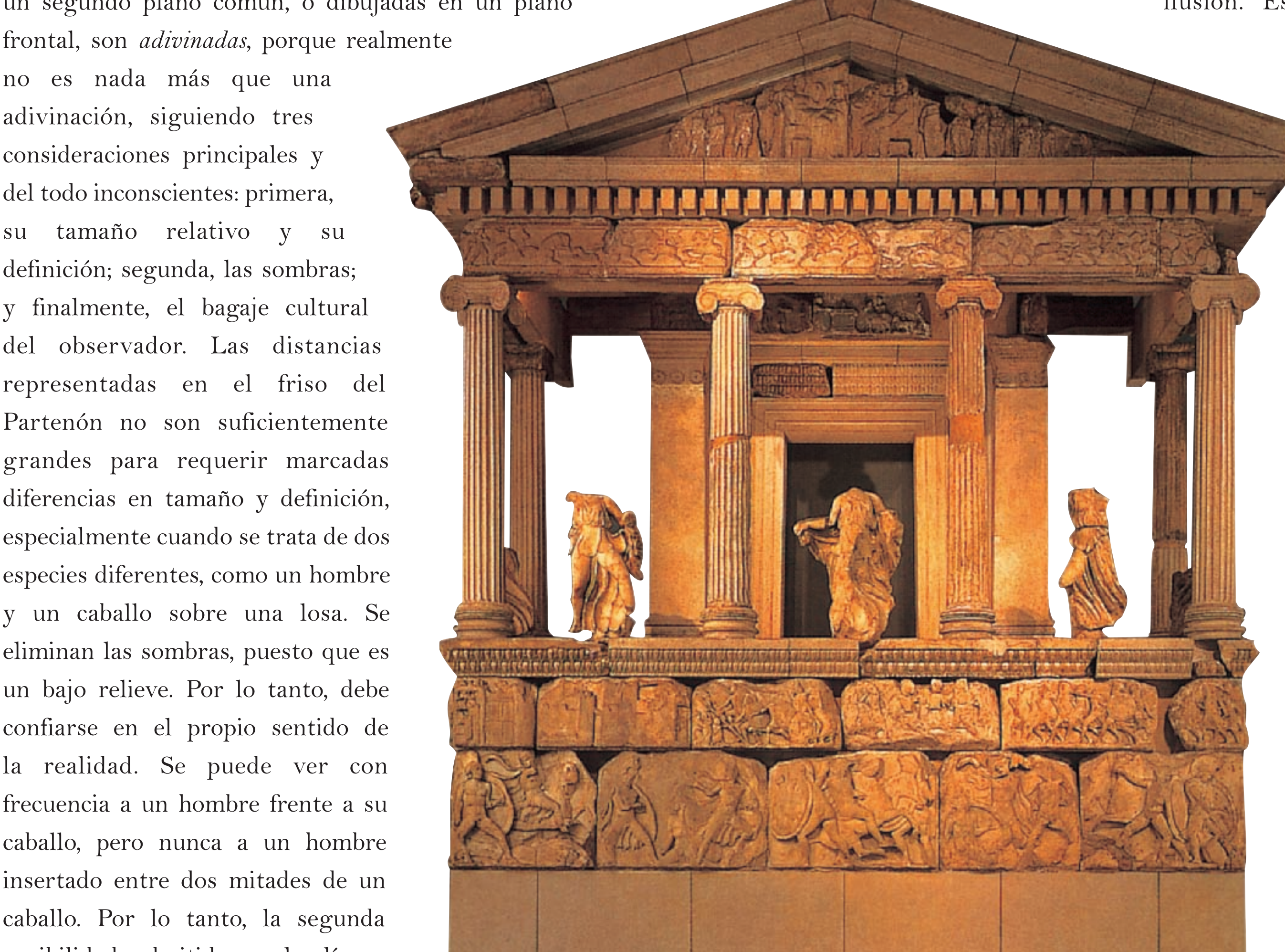
La proyección de las sombras sería diferente, y su poca uniformidad mostraría la falta de veracidad de la composición, por no hablar de la confusión y la oscuridad que acompañarían a un diseño de este tipo en alto



Cariátide, del Erecteion, Acrópolis, Atenas, c. 420-406 a.C.
Mármol, altura: 231 cm. Museo Británico, Londres.

Erecteion, Acrópolis, Atenas, c. 420-406 a.C. *In situ*.

relieve. En bajo relieve no se corre este peligro, porque todas las sombras son suprimidas por igual. Cerca de la esquina noroeste del Partenón se representa a un joven de pie, frente a su caballo (página 175). El caballo está de perfil y el hombre completamente de frente con su espalda pegada al flanco de su montura. Si se examina el friso de cerca y con una luz fuerte, se puede apreciar que lo que realmente está esculpido es un hombre joven en medio, de frente y con los cuartos traseros de un caballo a su izquierda y la cabeza y las patas delanteras del animal a la derecha, todo esculpido en el mismo plano. A cierta distancia, y bajo la luz adecuada, vuelve la imagen original. La explicación de este fenómeno se encuentra en la falta de fiabilidad de la vista humana. Ver realmente implica proyectar todo sobre un plano definido. Así, las distancias de los objetos heterogéneamente proyectados sobre un segundo plano común, o dibujadas en un plano frontal, son *adivinadas*, porque realmente no es nada más que una adivinación, siguiendo tres consideraciones principales y del todo inconscientes: primera, su tamaño relativo y su definición; segunda, las sombras; y finalmente, el bagaje cultural del observador. Las distancias representadas en el friso del Partenón no son suficientemente grandes para requerir marcadas diferencias en tamaño y definición, especialmente cuando se trata de dos especies diferentes, como un hombre y un caballo sobre una losa. Se eliminan las sombras, puesto que es un bajo relieve. Por lo tanto, debe confiarse en el propio sentido de la realidad. Se puede ver con frecuencia a un hombre frente a su caballo, pero nunca a un hombre insertado entre dos mitades de un caballo. Por lo tanto, la segunda posibilidad, admitida por las líneas generales de la composición, no se le ocurre al espectador, y puesto que no hay contornos confusos ni sombras perturbadoras que contradigan la primera idea, el espectador no duda en interpretar la composición conforme a ésta, aunque sea la segunda la que está esculpida.



Hablar de la eliminación completa de sombras en el bajo relieve no es del todo correcto, porque incluso las figuras más bajas muestran algunas sombras, aunque la introducción de contornos curvos pueden hacerlas imperceptibles al ojo humano. En el friso del Partenón (páginas 164 a 177), los artistas han utilizado en ocasiones dichas sutiles sombras para aumentar con éxito la ilusión buscada y para evitar una posible detección.

Los contornos del hombre mencionado se tallan sobre el caballo. Para ello, el cuerpo del caballo no está esculpido en un plano horizontal, sino que se curva alejándose gradualmente de la cabeza y de la cola, del mismo modo hacia el segundo plano del centro. No obstante, esto permitió a los escultores conferir unos contornos marcados al hombre, fortaleciendo la impresión de que está delante del caballo mediante las sombras que su cuerpo parece proyectar sobre el animal.

De igual forma, la cabeza del caballo parece apartarse del espectador, por lo menos del grosor del cuerpo del hombre. No obstante, en realidad, ambos están esculpidos en el mismo plano frontal. Esto muestra que en el bajo relieve *no es necesario esculpir en planos más distantes los objetos más lejanos*. El frente, incluso en el bajo relieve, es la parte más prominente de la composición. Por lo tanto, el artista puede escoger aquellos detalles que quiere destacar y esculpirlos en este plano, con tal de que disponga los contornos de forma que ni la sombra más tenue contradiga la ilusión. Este recurso fue el favorito de los escultores del Partenón. Hermes, el mensajero de los dioses, parece estar de pie detrás de Hera en el friso oriental.

La mitad inferior de la figura está esculpida en un plano distante. La parte superior, que no podría verse y estuviera esculpida así porque a la altura de 39 pies (11,8 metros) las proyecciones de las extremidades inferiores de Hera la hubieran ocultado, se curva hacia el plano frontal, en el que se representan pecho, cabeza y hombros. El resultado no sería tan grato, sino enormemente desagradable, si la tela del regazo de Hera hubiera ocultado a Iris de la vista. Muchos de estos recursos o *convenciones* están a disposición del escultor de bajo relieve. Ante la ausencia de sombras prominentes y grandes distancias toma al espectador por su punto más débil, su inestable visión, y produce tantas ilusiones como puede. La facilidad con la que se efectúan estas ilusiones es una peligrosa ayuda para el artista, que talla una cosa y pretende que el espectador vea otra. Si realmente representa todas las figuras de una en una, como en el bulto redondo, o en conjunto, como en el alto relieve, hay poco peligro de que no se vea lo que realmente se ha representado; pero entonces el escultor hará uso de las *convenciones*, y no representará fielmente sus figuras, por lo que el espectador queda en libertad de escoger cualquier posibilidad que se le ofrezca. Lo que lleva al artista a diseñar su composición de forma que no pueda dar a sus líneas más de una interpretación.

Esto fue lo que hicieron los escultores del Partenón, y ni una sola de los varios cientos de figuras del friso pudo malinterpretarse. Aunque ninguna se talló tal y como se esperaba que se viera. Las figuras son buenas porque *parecen* correctas, y lo parecen porque los artistas que las esculpieron sabían



Monumento de las Nereidas, Xanthos, c. 390-380 a.C. Mármol, a: 830 cm. Museo Británico, Londres.

Nereida, Monumento de las Nereidas, Xanthos, c. 390-380 a.C. Mármol, a: 140 cm. Museo Británico, Londres.



Salida de los asedios, losa 869, segundo friso del pedestal, Monumento de las Nereidas, Xanthos, c. 390-380 a.C. Mármol, altura: 55 cm. Museo Británico, Londres.

cómo conciliar las exigencias del objetivo y de la naturaleza subjetiva. Los medios con los que consiguieron esto son, no obstante, menos identificables que en los relieves, razón por la que su estudio es de suma importancia para los estudiantes de arte antiguo.

La escultura griega en relieve y su relación con la arquitectura; los relieves en superficies redondas

La escultura griega en relieve está estrechamente relacionada con la arquitectura. En el friso del Partenón (páginas 164 a 177), los artistas nunca olvidaron que sus figuras se veían como si estuvieran esculpidas en las paredes del templo. Puede imaginarse fácilmente que las figuras en movimiento pasan por una pared sólida; los árboles y otras indicaciones del paisaje están fuera de lugar. Se introducen unas cuantas piedras grandes, utilizadas para montar sobre los caballos en ausencia de estribos, que no perturban la uniformidad de la obra. La estrecha observancia de estas limitaciones de diseño impuso grandes restricciones a los escultores, ya que si bien debían evitar rellenar los huecos con árboles, casas y elementos similares, también debían diseñar el terreno sobre el que las figuras se mueven como un plano perfecto. No debía permitirse que un terreno desigual introdujera cambios en el grupo; la variedad existente debía ser el resultado de las propias figuras.

Pareciera que los escultores del Partenón hubieran aceptado estas leyes como principios vinculantes. No obstante, en una o dos ocasiones llegaron a apartarse de su estricta observancia. En el friso sur, frente al desfile y los carros, se encuentra una procesión de hombres que lentamente llevan vacas y ovejas al sacrificio. Los hombres y los carros se mueven muy rápido; las vacas naturalmente van despacio. La diferencia de velocidad entre ambos grupos integrantes del desfile sería perceptible y posiblemente causaría muy mala impresión de no ser por las transiciones fáciles. Por ello, a la segunda vaca (página 174) se la representa desbocada. Casi ha escapado del hombre que la sujeta con una soga. El movimiento de la vaca se interrumpe y al minuto siguiente estará bajo control. La actitud que adopta el hombre es espléndida: ¡la inteligencia humana vence la fuerza bruta! No sería posible realizar una figura como esta sin siquiera un signo de irregularidad en el suelo. El grupo está tan lleno de vida que el espectador se olvida del recurso del artista.

Un caso similar es el de los frisos occidentales, pero estas desviaciones de los principios estrictos del Partenón son raras. Ocurren con frecuencia en las construcciones posteriores, donde las numerosas representaciones de escenas de batallas son una verdadera tentación para el artista. Ninguna escena griega de combate estaría completa sin numerosos muertos o heridos en el suelo. Cuando el suelo es plano, la similitud relativa entre las figuras se vuelve monótona.



Guerreros, losa 868b, segundo friso del pedestal, Monumento de las Nereidas, Xanthos, c. 390-380 a.C.
Mármol, altura: 55 cm. Museo Británico, Londres.

Es más, las figuras yacentes, cuyas espaldas están pegadas sobre un plano horizontal, parecerían desproporcionadas si se las hubiera representado fielmente, porque los ojos humanos no se mueven con igual rapidez entre líneas verticales y horizontales. Los griegos obviamente se dieron cuenta de ello, aunque la explicación quedó en manos de la psicología experimental moderna.

El deseo consciente, o quizás inconsciente, de los griegos de cumplir con esta ley de la naturaleza les llevó al principio a esculpir a los muertos en posturas retorcidas; por ejemplo, en una de las metopas del Partenón (página 159), en donde un centauro victorioso mueve exultante su piel de pantera sobre el griego muerto. Posteriormente, en un intento por evitar estos movimientos extraños, recurrieron a la introducción de un terreno irregular en los relieves de los templos [10]. En el friso del templo de Atenea-Niké de Atenas (páginas 32-33), mal preservado pero espléndido, se aprecian algunas de las líneas más gratas en los guerreros vencidos que al morir caen sobre los pequeños montículos que rompen el nivel del suelo de los muertos.

El friso estaba diseñado para rodear la parte inferior del exterior del templo. Por lo tanto, las figuras que se verían mucho más de cerca y bajo una luz fuerte fueron esculpidas en un relieve marcado. No están rebajadas, pero aún así lanzan sombras evidentes y están diseñadas en acción abierta. Puesto que el friso es jónico, continuo y no estaba dividido por metopas y triglifos, como el friso dórico en el exterior del Partenón, la estricta observancia de los principios del alto relieve habría dado como resultado espacios esporádicos de vacío total entre las figuras. Esto conllevó desviaciones posteriores de las leyes observadas en el Partenón; pues los huecos no siempre podían llenarse con el revoloteo de la ropa, que en ocasiones contradice el movimiento de la figura. En estos casos el *horror vacui* griego, de sobra conocido, llevó a los escultores a introducir árboles, tratados con tanto tacto que no se podía decir que interfirieran con la uniformidad de la composición. El resultado inevitable de estas pequeñas desviaciones de la ley, que una vez debió parecerles irrefutable a los griegos, fue la introducción de nuevas prácticas menos sensatas. Dos de los ejemplos más importantes se encuentran en el friso del templo de Atenea-Niké. Varios guerreros (página 32) dan la espalda al espectador, lo cual, en condiciones ordinarias, llevaría a pensar que están empujados contra el segundo plano.

No obstante, se muestran en un movimiento violento y con la suficiente soltura para continuar con una lucha vigorosa. Otros guerreros saltan de uno de los lados del segundo plano. En ambos casos se pretende dar la impresión de que están, de algún modo, frente al templo; hay espacio entre las figuras y la pared. Importa poco que la pared siga siendo el segundo plano de la composición; lo que importa es que en muchos casos se ha sustituido el aire; el relieve ya no es una parte integral de la estructura arquitectónica.



Friso de las amazonas, Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 360-350 a.C. Mármol, a: 90 cm.
Museo Británico, Londres.





Nereida 909, Monumento de las Nereidas, Xanthos, c. 400 a.C. Mármol, altura: 140 cm. Museo Británico, Londres.

La mayoría de los relieves griegos estaban situados en superficies rectas; pero cuando se empezaron a decorar vasos u otros objetos redondos, se hizo necesaria una nueva técnica. El bajo relieve, con sus múltiples recursos para producir ilusiones, estaba fuera de lugar debido a la proximidad y a la fuerte luz bajo la que se verían estos objetos; y el alto relieve era igualmente inadmisible, pues sus grandes figuras destrozarían el perfil adecuado para las superficies redondas. Por lo tanto, en la antigüedad recurrieron a otro tipo de relieve en el que todas las figuras se separaron por igual del segundo plano, hasta la mitad de su grosor. A este relieve se le llamó medio relieve. En este estilo se conservan varios vasos en mármol, que no tuvieron la misma popularidad que en la antigüedad. Probablemente esto no sería así si los griegos hubieran seguido el estilo de los egipcios, que decoraban las columnas con figuras esculpidas en lugar de simplemente acanalarlas.

El debate sobre las prácticas egipcias arroja poca luz sobre la escultura griega, aunque es bastante ilustrativo. Puesto que las columnas egipcias a menudo se contemplaban bajo una luz fuerte, el bajo relieve era inadmisible. Por otro lado, al igual que en los vasos griegos, el alto relieve habría arruinado el perfil arquitectónico de la columna. El uso del medio relieve también habría supuesto un enorme derroche de energía y materiales; porque, suponiendo que la altura de los relieves es de sólo tres pulgadas, supondría un grosor adicional de seis pulgadas con respecto al diámetro de la columna, los cuales tendrían que ser recortados con claridad en todos los lugares, excepto en los que se representen las figuras. Los egipcios encontraron una solución a este problema, que resulta sorprendente porque implica una observación aguda de las debilidades de la vista humana. Dibujaban los contornos de las figuras de las columnas y los rodeaban con un profundo surco, dentro del cual aplicaban tantos modelos como fueran necesarios. Así, al estar las figuras rodeadas por un canal de considerable profundidad, estaban totalmente aisladas. A este estilo de relieve, por lo tanto, se lo pudo llamar acertadamente *relieve aislado*. Al igual que el bajo relieve, pretende crear una ilusión. Si uno se coloca a la distancia adecuada ya no se ve la figura tal y como está, hundida en la columna, sino destacada prominentemente sobre ella. Esto se debe a que el contorno estriado de la figura más cercana a la luz muestra una sombra profunda, mientras que el lado contrario está totalmente iluminado.

En el alto relieve se produce un contraste igualmente fuerte entre los dos lados de la figura, con la única diferencia de que el lado más cercano a la luz es el lado iluminado y el contrario es el oscuro. Para el observador casual, que no presta atención a la dirección de la luz, siempre que no se encuentre muy cerca de la composición, los dos tipos de relieves son idénticos. Los griegos, aunque sin duda alguna estaban familiarizados con el relieve aislado de los egipcios, nunca lo introdujeron en sus composiciones. Sus columnas estaban diseñadas para ser vistas a todas las distancias. Sus templos eran edificios públicos, y las columnatas pretendían servir de escudo contra el calor del sol y las inclemencias del tiempo. El relieve aislado egipcio, que se ve bien desde cierta distancia, de cerca no gusta al espectador sensible. Por ello los griegos decoraron sus columnas con simples estrías y no con figuras. Las diferencias entre las prácticas griegas y egipcias ofrecen nuevos y valiosos testimonios de la delicadeza de las composiciones griegas.

Esfuerzo físico y placer en la contemplación de las composiciones extendidas

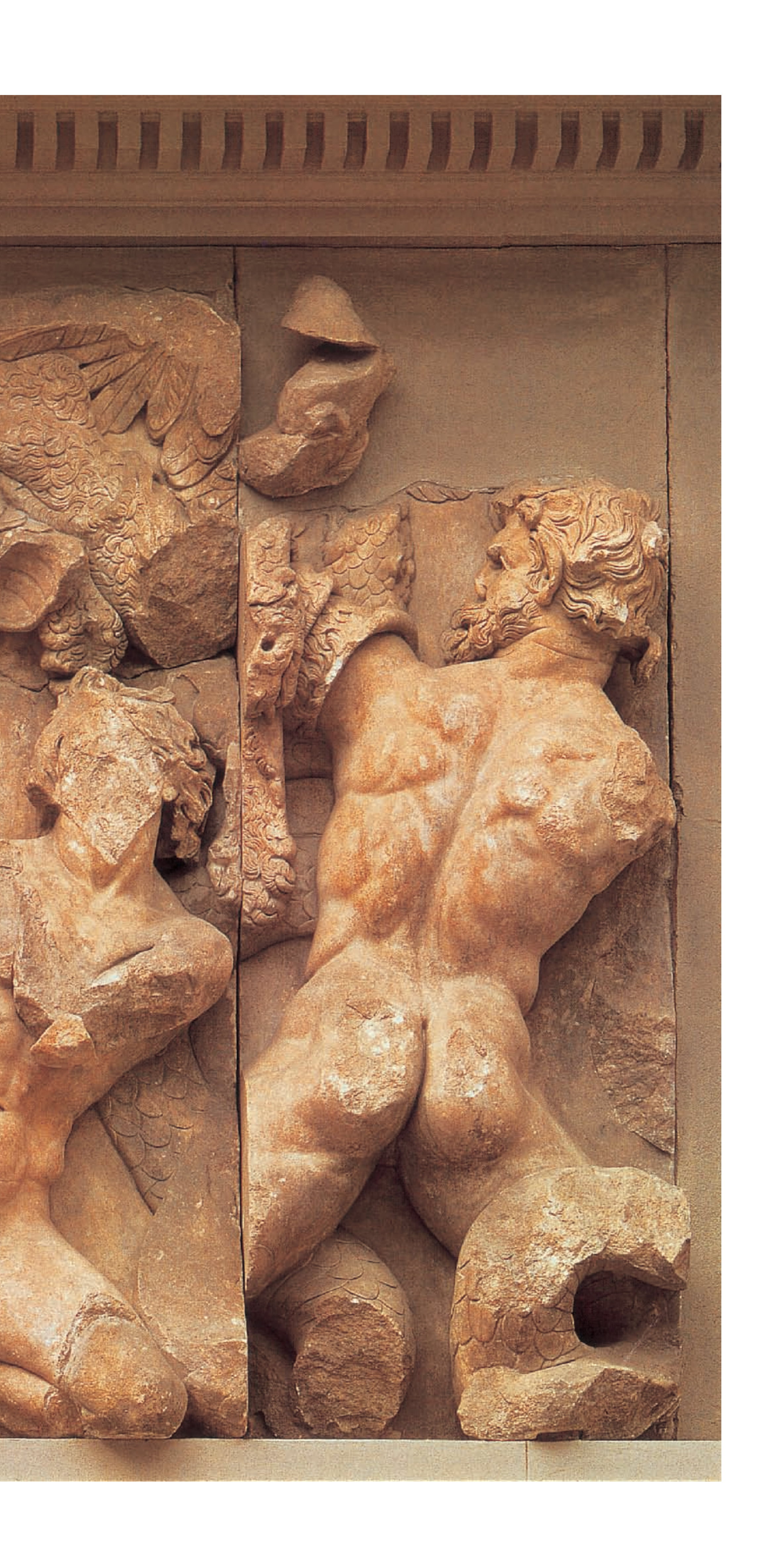
Puede hacerse una distinción importante entre *ver* y *contemplar*. A menudo se *ve* sin que haya voluntad de ello; pero se requiere cierto grado de energía física y mental para *contemplar* un objeto. Si se coloca una estatua en un lugar no se puede evitar verla. Para entender su mensaje es necesario cierto esfuerzo *mental*, pero sería poco adecuado hablar de esfuerzo *físico* por parte del espectador. Una composición extendida, ya sea en alto o bajo relieve, no se abarca con un solo vistazo; debe *observarse*. El ojo se centra en el relieve, permanece allí y sigue las líneas de la escultura de arriba abajo y de lado a lado hasta que lo ha escrutado todo. Esto requiere un esfuerzo físico por parte del espectador, que se cansaría rápidamente a menos que el artista haya utilizado todos los recursos posibles para hacer que la contemplación sea fácil y agradable. Además, el espectador no debe quedarse con esta primera impresión, puesto que de ese modo no entendería los pensamientos del artista.

Si la vista humana no tuviera límites y siguiera tan fácilmente el impulso de dirigirla hacia arriba como hacia abajo y se moviera igual de voluntariamente en zigzag o en línea recta, la tarea del escultor sería relativamente sencilla; no obstante, puesto que nuestra vista es errática y está enormemente limitada, la tarea del escultor se complica. Aunque los griegos parece que las entendían instintivamente, sólo en fechas recientes se han demostrado empíricamente las leyes físicas que gobiernan el movimiento de los ojos. Para estar seguros, los griegos introdujeron numerosas técnicas en sus esculturas que sólo pueden explicarse a través del cumplimiento semiinconsciente de los mandatos de estas leyes. No debe pensarse que los escultores se desviaban deliberadamente de los diseños originales para hacer concesiones a las peculiaridades de la vista del público. Se identificaban con el público; lo que no era grato a los ojos del pueblo tampoco lo era para los suyos, aunque quizás en mayor medida. Por lo tanto, en los primeros diseños emplearon sin duda muchos de los recursos, cuando no todos, que muestran las obras acabadas.

Incluso las obras de arte más tempranas muestran tanta finura que es un verdadero placer dejar vagar la vista por sus decoraciones. A menudo se encuentran círculos poco precisos en términos matemáticos, pero infinitamente más placenteros a la vista que los de los vasos posteriores, dibujados con un compás. Resulta difícil imaginar una figura geométrica más simple que un círculo; cada punto de la circunferencia está a la misma distancia del centro, y la curva sigue una línea fija invariable. Es lógico pensar que los ojos puedan seguir la circunferencia con total facilidad, pero este no es el caso porque los ojos se mueven más fácilmente de derecha a izquierda que de arriba abajo y más rápidamente hacia arriba que hacia abajo. El tiempo y el esfuerzo invertidos en observar el semicírculo izquierdo no son los mismos que en el lado derecho. El ojo que recorre la circunferencia de un círculo matemáticamente perfecto recibe la impresión de que se trata de una superficie irregular. La imagen mental y la impresión visual real no coinciden. Si se sabe que el círculo es exacto se tenderá a pasar los ojos sobre la circunferencia con una rapidez desigual, un movimiento poco cómodo para el movimiento natural de la vista. El resultado es una sensación de incomodidad en el mejor de los casos, si no de dolor físico. Los griegos dibujaban figuras para evitar este fenómeno.

La diferente velocidad con la que la vista recorre un círculo se refleja en las desviaciones correspondientes de la forma matemáticamente correcta; el resultado no es sólo una concordancia exacta entre la imagen mental y la impresión visual, sino una sensación de placer mental y físico. Hoy en día se suele contar con bastantes conocimientos de las figuras geométricas, por lo que los primeros círculos griegos muestran sus errores, incluso antes de haber completado la circunferencia, razón por la cual a menudo resultan





Zeus y Pórfiro durante la lucha contra los gigantes, friso del pedestal, Gran Altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.



Escena de lucha: Heracles y Tritón, Templo de Atenea, Assos, c. 550-525 a.C. Traquita, altura: 81 cm., longitud: 294 cm.
Museo del Louvre, París.



Escena de banquete, Templo de Atenea, Assos, c. 550-525 a.C. Traquita, altura: 81 cm., longitud: 287 cm.
Museo del Louvre, París.

insatisfactorios. La represión de la exactitud de la mente científica para obtener el placer físico con el que la vista recorre las figuras diseñadas según sus peculiaridades produce una impresión favorable de las prácticas griegas.

Esto también se cumple con las líneas curvas y rectas, aunque es mucho más difícil de demostrar. Además, no todos los ojos son igualmente sensibles. No es aconsejable intentar reflejar todos los detalles menores. No obstante, ningún estudio diligente de los mejores relieves griegos puede permanecer ajeno a la facilidad con que sus ojos recorren las composiciones, a menudo experimentando un placer físico. La maravillosa facilidad con que se recorre el friso del Partenón es casi proverbial.

Debe tenerse en cuenta otra peculiaridad de la vista humana en los diseños de composiciones extendidas, y es que los ojos no pasan suavemente del final de una línea a la siguiente, sino con saltos y movimientos entrecortados, tal y como podrán observar algunos más sensibles a través de la observación y los demás al ver cómo leen las personas. Un espacio limitado puede abarcarse de un solo vistazo; si se fija la mirada en un solo punto, podrá verse un poquito hacia los lados. Cuando se lee, no se fija la mirada al comienzo de cada línea, sino ligeramente a la derecha del mismo. Después de leer las palabras o las sílabas que entran dentro de nuestro campo visual, la vista salta hacia la derecha, y así sucesivamente hasta que se han leído todas las palabras de la línea.

Si se pueden leer tres palabras cortas de una sola vez y hay nueve palabras en la línea, leer la línea entera supondrá tres movimientos de los ojos. Si se añade otra palabra, se requerirá un movimiento adicional para esta palabra, lo cual es un derroche de energía, porque añadir tres palabras no requiere más movimientos que añadir una sola. Casi todo el mundo sabe que las líneas de cierta longitud son más fáciles de leer que otras.

En un relieve las líneas no son continuas; de vez en cuando se requiere una contemplación exacta de las masas prominentes. Estas masas se distinguen en el



Ánfora de terracota pintada, atribuida al Grupo de Boston 00.348, c. 360-350 a.C. Terracota, altura: 51,5 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Grupo de Tifón, friso occidental, Antiguo Templo de Atenea, Acrópolis, Atenas, c. 580-570 a.C. Tufa, longitud: 440 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



lenguaje técnico de las *líneas* que dirigen la mirada, y se las suele llamar *focos*. Las cabezas de las figuras prominentes, sus manos o sus hombros, la empuñadura de las espadas y elementos similares son focos. El artista que los coloca allí donde el ojo se detiene naturalmente en su recorrido entrecortado le ahorra al espectador el esfuerzo de fijar en ellos la mirada y facilita tremendamente la observación.

Los escultores del Partenón y sus contemporáneos querían tener al espectador continuamente ocupado. Cada vez que el ojo se posaba, lo hacía sobre un foco prominente, lo cual explica lo atestado de las composiciones: el ojo no debía encontrarse con un lugar vacío; desde su punto de vista esto supondría una pérdida de fuerza vital. Esta ausencia de espacios vacíos se repite con frecuencia en las obras antiguas y para denominarla se ha acuñado el término *horror vacui*. Este fenómeno desapareció en el siglo IV y reapareció más adelante. Parece que los escultores del Mausoleo de Halicarnaso (350 a.C.) consideraron que un descanso ocasional sería más grato a la vista que un estudio obligatorio de cada elemento significativo de la composición. Sus relieves (páginas 42 a 43 y 212 a 213) sin multitudes, presentan muchos huecos vacíos en donde descansar la vista. De los muchos recursos que utilizaron los griegos para facilitar la tarea de la vista, ninguno es más notable que la práctica del *isokefalismo*, que requiere que todas las cabezas de las figuras estén más o menos al mismo nivel. Parece que los griegos consideraron necesario facilitar el movimiento de la mirada con una línea más o menos recta, en vez de utilizar una línea en zigzag. El friso isokefalista del Partenón utiliza esta técnica de un modo tan avanzado que puede contemplarse sin reparar en las incongruencias debidas a la misma; como, por ejemplo, cuando las cabezas de los hombres montados a caballo no están mucho más altas que las de los que van a pie, o cuando las cabezas de los caballos están al mismo nivel que las de los hombres. En tiempos precedentes, antes de que las técnicas y el genio de los mejores artistas les hubieran enseñado a combinar la apariencia de verosimilitud con esta técnica, el isokefalismo produjo algunas composiciones notables. En el friso de Assos (página 48), en la que un joven de pie sirve a unos hombres recostados, se representan todas las cabezas al mismo nivel, con lo que los hombres parecen gigantes y el joven un pigmeo; lo cual revela mucho de la necesidad de los artistas griegos, ya desde antaño, no sólo de concebir ideas útiles y fáciles de entender, sino de representarlas de forma que produzca un placer físico en el espectador.

El colorido de la escultura griega

Para la mayoría de las personas, la escultura griega es un bloque de mármol blanco esculpido primorosamente. No obstante, muy pocos se dan cuenta de que era el bronce y no el mármol el material favorito de los griegos [11]; y también pintaban todas las obras hechas en mármol. Cuando los artistas del Renacimiento comenzaron a estudiar los restos de la Antigüedad, no había color en las estatuas griegas y romanas que se conservaban. Habían pasado más de mil años desde su creación, la erosión había borrado todo el color y la estatuaria que se encontró en las excavaciones pasó por un vigoroso proceso de limpieza que no sólo eliminó cualquier resto de su largo entierro, sino también cualquier resto de pintura. Esta eliminación no deseada llevó a los artistas del Renacimiento, y a los posteriores, a creer que para preservar la pureza de las formas no era necesario el color. No obstante, en fechas recientes los eruditos comenzaron a cuestionarse sobre la así llamada pureza de las formas. Basaron sus argumentos en cuatro hechos bien probados. Primero, la Iglesia católica siempre ha permitido el color en las estatuas de los santos. En esta Iglesia, tan conservadora, esto lleva ocurriendo desde sus comienzos,

contemporáneos de los siglos artísticamente activos del Bajo Imperio. Así, surgen varias preguntas: si la escultura clásica no tenía color, ¿dónde aprendieron los cristianos las diferentes técnicas? Si su práctica se desvía conscientemente de la de sus contemporáneos profanos, ¿por qué ninguno de los primeros Padres de la Iglesia ha hecho referencia a este hecho?

Segundo, la escultura seglar del Renacimiento también solía colorearse. De nuevo, esto puede ser una reminiscencia de costumbres antiguas, porque la escultura de aquellos tiempos era descendiente lejana de la escultura clásica. Tercero, la escultura egipcia estaba coloreada profusamente, y probablemente también la asiria. La interacción entre griegos y otros pueblos antiguos fue muy activa en varios momentos; Heródoto dirigió un estudio sistemático de las diferencias entre griegos y egipcios. Si no hubiera visto ninguna estatua coloreada en su país, es de esperar que por lo menos *mencionase* la diferente práctica de los egipcios, y no lo hizo. Cuarto, la creencia de los escultores del Renacimiento en la pureza de las formas hizo aguas como argumento desde todos los frentes, porque obviamente se basaba en la apariencia que tenían las estatuas antiguas fuera del contexto de la Grecia antigua.

Estas consideraciones suscitan enormes dudas sobre la ausencia generalmente aceptada del color en el mármol griego, especialmente desde que los defensores de la *pureza de las formas* en la Antigüedad no han dado más argumentos que el mal gusto, tachando de bárbara y de modo intransigente la teoría del color. Al ser un argumento totalmente subjetivo, se cae por su propio peso; no hace falta refutarlo. Podemos obtener argumentos a favor de esta teoría a partir de tres fuentes: los autores antiguos, las obras de arte conservadas y la experimentación práctica.

La literatura antigua no ha dado una respuesta concluyente al dilema de si los griegos pintaban las estatuas. Edward Robinson [12] llega a una conclusión a partir del silencio de los escritores antiguos en este punto: fue algo tan cotidiano mencionarlo que equivaldría a decir que el agua moja; puede ser eso o que *nunca* se llevase a cabo [13]. No sólo los descubrimientos más recientes contradicen esta última tesis, sino también ciertas observaciones registradas en la literatura griega y romana. Plinio cita a Praxiteles, afirmando que estimaba mucho aquellas de sus estatuas que tocó el famoso pintor Nikias (*manum admovissei)*, porque «en tan gran estima tenía del colorido de sus estatuas (*circumlitio)*»; y Platón, a la hora de discutir el valor relativo de los colores, resta importancia al artista que al intentar aplicar el mejor color a la parte más bonita de la estatua pinta los ojos de oro en vez de negro. Estos pasajes y otros similares demuestran concluyentemente que al menos algunas estatuas antiguas se coloreaban; y esto, tal y como señaló Robinson, prueba contundentemente que era una costumbre universal pintar las estatuas de mármol en esa época.

Los recientes descubrimientos y los estudios exhaustivos de los monumentos existentes apoyan esta opinión. Se han encontrado muchas estatuas que conservan restos de color: por ejemplo, en los frontones de Egina, en las figuras femeninas vestidas de la Acrópolis (páginas 54 a 56) y en el Hermes de Praxiteles (página 191); en muchas otras se encuentran claros indicios de que se les aplicó pintura en un principio. En el monumento funerario de Hegeso, en Atenas, se representa a una señora sacando algo de su joyero y deslizándolo entre sus dedos. Mira el objeto, que no está esculpido sino pintado o dejado a la imaginación del espectador. Esta última alternativa parece bastante dudosa, debido a la dificultad de imaginar el objeto y porque la teoría de la pintura explica más fácilmente esta omisión. La corrosión desigual que existe en otras estatuas sugiere la aplicación de color en diferentes grados. La estela de Aristión muestra una estrella bien definida en el hombro derecho de la coraza. El color, ahora completamente desvanecido, fue probablemente superpuesto sobre el color del cuerpo de la coraza; por lo tanto, no se borró tan fácilmente como el resto y preservó el mármol que cubría de la corrosión que asoló al resto de la estela. La figura en sí no llegaba a la parte inferior de la plancha de mármol, pero estaba separada de la misma por un espacio rectangular y aparentemente vacío en el que todavía hoy puede distinguirse un jinete en miniatura, o por lo menos se podía distinguir hace algunos años. Una suposición razonable sería imaginar que en el espacio idéntico de la estela de Aristión había un jinete similar. No obstante, una pintura en la parte inferior de una plancha de mármol sólo parecería apropiada si las partes esculpidas no carecieran absolutamente de color.

En el friso del Partenón se tallaron pocos accesorios, por ejemplo bridas, ronzales y sogas. A menudo se encuentran agujeros que aparentemente servían de puntos de unión para bridas de bronce y similares, mientras que no hay en ningún otro sitio evidencias de estos agujeros. En cualquier caso, la incorporación de instrumentos de bronce habría eliminado la uniformidad de color y sería natural suponer que si no hay agujeros es que los accesorios necesarios estaban pintados. Con esto no se pretende sugerir que todos los detalles menores o bien se añadían en bronce o bien se pintaban; la mayoría simplemente se sugería. La introducción del color en el friso del Partenón concuerda con el esquema arquitectónico del edificio, muy coloreado sobre los capiteles de las columnas. Los eruditos están de acuerdo en este punto.

En general, las pruebas sugieren que los griegos utilizaron el color en las esculturas de mármol. No obstante, no se ha encontrado ningún resto de pintura en las partes del cuerpo de ninguna estatua, lo que ha llevado a algunos a pensar que sólo se pintaban el pelo, los labios, los ojos, la ropa y los accesorios. Se sometía a las partes descubiertas a un proceso conocido como *ganosis*, el cual rebajaba la luminosidad natural del mármol. La desaparición completa del color en la carne tersa en el transcurso de veinte siglos o más no es sorprendente y no debe utilizarse como argumento mientras permanezca oscuro el significado de palabras como *circumlitio* y *ganosis*, ambas utilizadas en la literatura clásica con respecto a la incorporación del color a la estatuaria antigua. Por lo tanto, el argumento principal de aquellos que creen que los desnudos del arte antiguo no llevaban color se basa sólo en la observación aparentemente correcta de que el tratamiento muy delicado de los desnudos de los mejores períodos sería una incomprensible falta de tiempo si se van a cubrir con pintura.

Los experimentos sobre la aplicación de colores en las estatuas antiguas han demostrado ser importantes, sin lugar a dudas [14]. De acuerdo con Robinson y aquellos que han visto estas estatuas: «y algo» -afirma Robinson [15]- que sorprenderá a aquellos que han estudiado la materia sólo desde la teoría. El color, incluso cuando se aplica como capas, en vez de disminuir el efecto de modelado, lo aumenta considerablemente. No sólo no oculta la labor del escultor sino que realza su belleza. Cuanto más delicado sea el modelo más enfatizará su delicadeza; si la obra es pobre, el color acentuará los defectos, posiblemente debido a una comparación meticulosa con la naturaleza.

Esto se puede ver en gran medida en las cabezas de dos estatuas, la Venus Genetrix (página 72) y el Hermes de Praxiteles (página 191). Se considera a la Venus Genetrix (página 72) un buen ejemplo de cabeza, y a menudo se habla con entusiasmo de su delicado contorno y la finura de su sonrisa. Coloreada se



Koré 686, llamada *«La malhumorada»*, Acrópolis, Atenas, c. 480 a.C. Mármol, altura: 58 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.



Koré 594, Acrópolis, Atenas, c. 500 a.C. Mármol, altura: 122 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

vuelve dura y seca; el modelado de las mejillas, es exiguo, especialmente alrededor de la nariz, lo cual traiciona la mano del copista más que en ninguna otra parte de la estatua; y los defectos en el modelado de la boca y la barbilla, casi imperceptibles en blanco, se revelan para desagrado del espectador. En ninguna parte de estas estatuas tuvo que trabajar Smith tanto, realizar tantos experimentos para producir un resultado equiparable al resto. La cabeza de Hermes (página 191), por el contrario, muestra la maravillosa belleza del modelado de un modo mucho más efectivo con color que en blanco. Las exquisitas modulaciones son más aparentes con el color; en blanco ocurre justo lo contrario, tiene una apariencia curiosamente vacía. Esto también se aplica a las demás partes de la estatua. El cuerpo y la ropa de la Venus tienen un modelado mucho más fino que la cabeza, realzado por los colores.

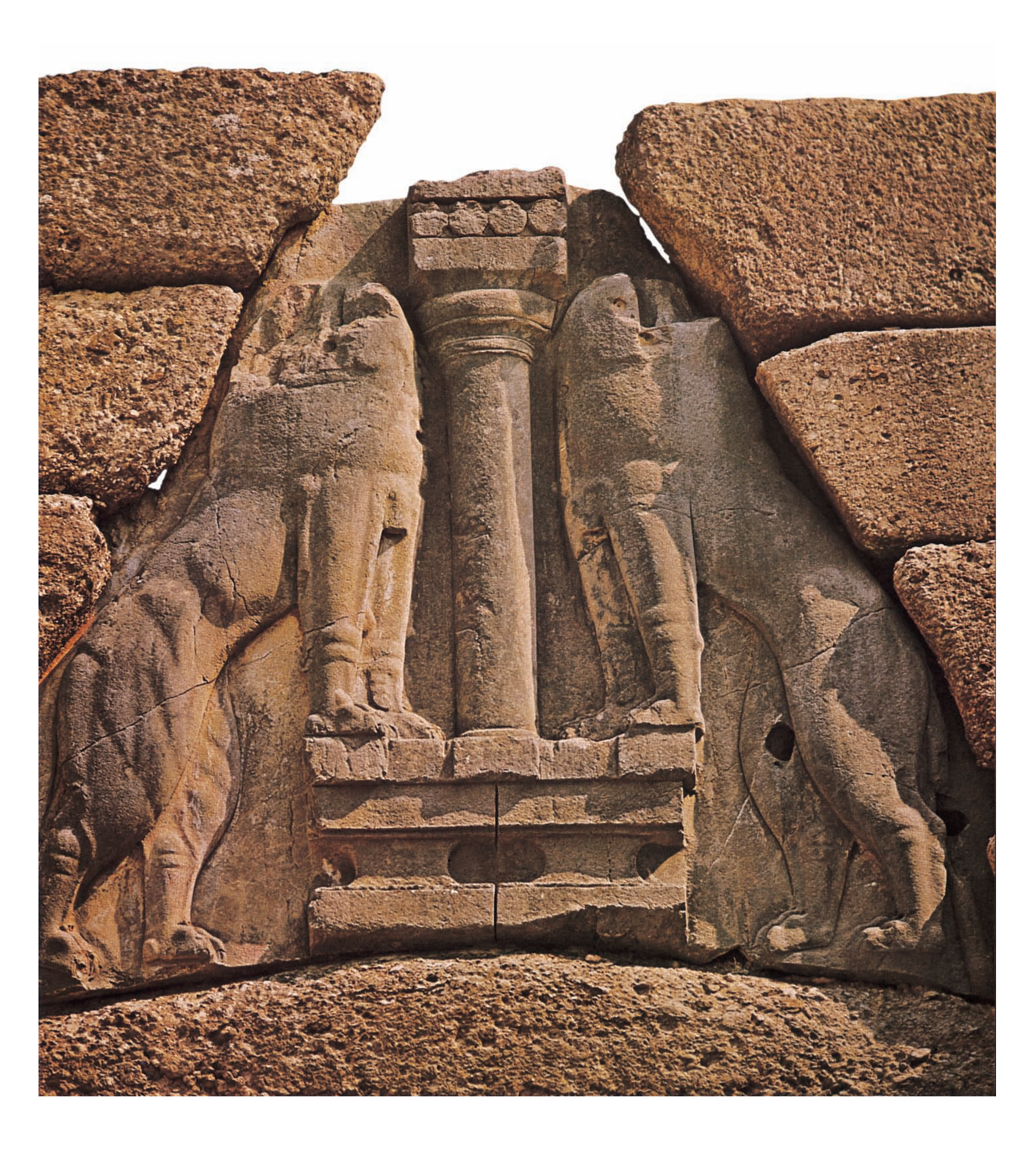
"Si estos experimentos no nos enseñaron nada más, por lo menos demostrarán que la incorporación del color, en vez de permitir al escultor tomarse su obra a la ligera, la somete a nuevas y más severas exacciones; y con ello ofrecen una sugerencia en lo que se refiere a uno de los factores más importantes en el rápido ascenso a la perfección de la escultura griega".

Aunque no se puede decir que estos experimentos hayan demostrado la aplicación del color en las partes desnudas de las estatuas griegas, sí que han derivado el cargo de la prueba al lado contrario. El color se utilizaba en el mármol antiguo; la incorporación del color en todas las partes, incluso en las desnudas, es posible. Ante la ausencia de datos concluyentes parece natural y acorde con las terracotas coloreadas, muchas de las cuales se consideran copias de las estatuas y concuerdan totalmente con las pinturas de las estatuas coloreadas de Pompeya. Resuelta la cuestión de la aplicación del color, surgen otras más difíciles: ¿*Qué* colores se elegían y cómo se aplicaban? ¿Los colores de las estatuas pretendían reflejar la realidad? No se puede extraer ninguna información al respecto de la literatura antigua, y los escasos restos de pintura encontrados en el mármol son de poca trascendencia. En primer lugar, pueden representar simplemente el color del cuerpo mientras que el sombreado con el que realmente se veía puede haberse perdido, y de hecho es lo más probable; y en segundo lugar, incluso estas muestras con seguridad se han debilitado y han cambiado por la acción del aire o de los minerales del suelo al momento de descubrir las estatuas. Las estatuas griegas no presentaban prendas reales, en concordancia con las imágenes mentales representadas en ellas, sino conceptos de vestimentas. *No* eran reales; la aplicación de unos colores *reales* sería inapropiada. Queda demostrado que el efecto del reparto de colores de Smith es inaceptable e inexcusable. De haber ocurrido, un completo cambio habría sucedido posteriormente, en un tiempo que no podemos determinar con nuestros conocimientos actuales.

No deben tomarse demasiado en serio estas consideraciones y otras similares, contrarias al uso universal del color en las estatuas griegas de mármol. Lo que demuestran es la imposibilidad de establecer una sucesión sólida de los hechos de hace dos milenios; si se compara con los argumentos contundentes a favor de la costumbre prácticamente universal en Grecia de pintar las estatuas de mármol, son de muy poca envergadura y demasiado inciertos como para tener un gran peso. Una idea se ha demostrado de forma concluyente: el mármol antiguo no exhibía *de forma rutinaria* la «pureza de las formas sin color». La prueba final de que *nunca* la exhibían todavía está por descubrir. Todos los descubrimientos recientes y las investigaciones hablan a su favor. Por lo tanto, no es descabellado esperar que en su momento la *teoría* actual del colorido de la estatuaria antigua se convierta en un *hecho* universalmente aceptado.



Koré 682 (detalle), Acrópolis, Atenas, c. 520-510 a.C. Mármol, altura: 182 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Condiciones artísticas antes del siglo VII a.C. y los años oscuros

La mitad del siglo VII a.C., actualmente considerado el comienzo histórico de la escultura griega, no es ninguna fecha señalada en la historia. Gradualmente se levanta el velo que cubre los siglos anteriores ante los ojos del investigador. Un siglo posterior a esta fecha ya se pisa terreno seguro. No obstante, ninguna estatua griega, por muy fragmentada que esté, puede fecharse antes del 650 o el 625 a.C.; antes de eso, Grecia está sumergida en su oscura Edad Media. Los propios griegos tienen una noción bastante vaga de este período. Se rememoran algunos detalles específicos a través de los siglos y otros se han inventado para explicar algunas circunstancias; todo esto se centraba en unos pocos héroes nacionales cuyos personajes, si es que realmente existieron, estaban tan descaradamente alterados que ya no era posible distinguirlos de las creaciones de ficción. Dichas leyendas son interesantes, pero pueden ser fácilmente desechadas con el debate de los hechos. Los descubrimientos de arqueólogos y antropólogos tienen mucha más importancia porque son probablemente tan verídicos como escasos.

Los habitantes de Grecia, de las islas del Egeo y de la costa del Asia menor pertenecían a la raza aria, que tal vez llegase desde Asia en tiempos remotos, o quizás de un lugar del norte de Europa, dividida en cinco grandes familias. Cada una de estas familias y sus ramas se dividen a su vez. Las ramas importantes de los griegos eran los eolios, los jónicos y los dorios. Los dorios quizás fueron los últimos en llegar y aparentemente los menos civilizados. Se cree que mucho antes de su llegada, aproximadamente en el 1100 a.C., las demás familias ya habían dado origen a una civilización floreciente en Grecia. Los primeros descubrimientos de esta civilización, que llamaron la atención de todo el mundo, los realizó el Dr. Schliemann en Micenas en 1876; y puesto que era un tiempo en el que todavía se creía que los micénicos eran lo más avanzado de toda la humanidad, a esta civilización se le llamó la *era micénica*. No obstante, muy pronto se encontró que otros pueblos estaban igualmente avanzados. No obstante, a falta de un nombre mejor y debido a lo extendido del término, se mantuvo el nombre de «civilización micénica» a pesar de que los eruditos actuales están buscando el centro y el origen del florecimiento de Creta.

La fecha de la civilización micénica se fija principalmente mediante sucesos contemporáneos en Egipto, en torno al 1600-1100 a.C. La fecha más temprana todavía permanece incierta, y determinados descubrimientos recientes parecen mostrar que hay que remontarse a algunos años atrás, quizás al tercer milenio antes de Cristo. No se sabe nada de los griegos antes de esta fecha. Desde hace cuánto llevaban viviendo en el país, si llevaron consigo la civilización, si la civilización micénica fue la primera o tan sólo el resurgimiento de otra más antigua que desapareció; todo esto escapa a la investigación más esmerada.

Gracias a los esfuerzos incansables de los arqueólogos de los distintos países, hoy se conoce perfectamente el arte micénico. A juzgar por los restos, había poca escultura, puesto que las leonas de la puerta de la ciudad de Micenas (página 56) son las únicas que se conocen. No estaba mucho más extendida la pintura, y en concreto la pintura mural, y las figuras fragmentarias de un amplio fresco del gran palacio del rey Minos de Creta (páginas 58-59) presentan unas composiciones audaces con líneas finas y delicadas. Las artes menores, no obstante, y muy especialmente la orfebrería, florecieron (página 60). Se conservan cientos de obras magníficas de este tipo. Junto con los varios miles de pequeñas baratijas adornadas de las tumbas (página 61), ofrecen una idea de los objetivos y logros de estos primeros artistas, quienes no trabajaban para alardear, como es a menudo el caso de la gente poco refinada que acumula riquezas.

Aunque se realizaban en oro, no era el esplendor de este costoso material lo que impresiona al espectador, sino la forma delicada que se le ha conferido y el gusto refinado en la elección de los ornamentos. A pesar de ello, con muy poca frecuencia se reflejan figuras humanas y animales. La mayoría de los diseños son invenciones fantasiosas del artista, aunque nunca grotescas ni complejas o exageradas; son simples espirales, círculos, curvas u otras figuras poco pretenciosas. El artista que realizó las obras, y las personas para las que las hizo, aparentemente estaban bendecidas con un amor intenso por la belleza y un temperamento de enorme simplicidad.

En torno al 1100 a.C. esta civilización floreciente desapareció repentinamente, mucho antes de que empezase a decaer. Debió de ocurrir un importante suceso histórico, probablemente la invasión de los dorios, que no tuvo lugar de golpe, sino a lo largo de por lo menos un siglo. El país estaba bien establecido, y cuando los dorios empezaron a presionar desde el norte muchos de los antiguos habitantes tuvieron que huir dejando atrás sus casas. Casi todos los pueblos del Peloponeso probablemente emigraron al Asia Menor, mientras que los que quedaron, como los mesenios, estaban condenados a una eterna esclavitud. En el caos del reajuste no había tiempo para la expresión artística. Ruskin dijo una vez que «el arte sólo es posible cuando una vez cubiertas las necesidades cotidianas se dispone de suficiente tiempo para "jugar"; y durante estos tiempos de guerra, en donde algunos defienden sus antiguos hogares y los otros están luchando por su nuevo país, no pudo dedicarse tiempo y energía a "jugar" ».

Puerta de las leonas, Micenas, siglo XIV a.C. *In situ*.





Escena de acrobacias sobre un toro, Palacio de Knossos, Creta, 1700-1400 a.C. Fresco, 62,3 cm. Museo Arqueológico, Heraclion.



Pendiente de las abejas, Necrópolis Real, Malia, 1700-1600 a.C. Oro.
Museo Arqueológico, Heraclion.

Hacia el 1000 a.C., los dorios se habían establecido, aunque tendrían que pasar siglos antes de que se estabilizaran. Estos trescientos cincuenta años que van hasta el principio histórico de Grecia reciben el nombre de «Oscura Edad Media de Grecia». Ciertamente son años oscuros, pero con un rayo de luz: los poemas de Homero. Poco importa si la *Ilíada* y la *Odisea* fueron escritas por un solo hombre, o si intervinieron varios poetas; si se cantaron por primera vez en el siglo IX o poco antes del 650 a.C. Lo importante es que como consecuencia de la caída de la civilización micénica, y antes del advenimiento de los tiempos históricos, había gente capaz de cantar estos poemas y de disfrutarlos.

La civilización descrita en los poemas de Homero presenta una mezcla de recuerdos de un pasado glorioso en el continente y una idealización del entorno propio del poeta. En ellos, la función desempeñada por el arte es secundaria, siendo los detalles más finos probablemente de importación artistas micénicos. Más aún, los griegos habían empezado a expresarse de otro modo; antes de la invasión de los dorios se fomentaba poco la escultura; en este período se convirtió en el principal arte del pueblo. Probablemente la pintura se mantuvo en un honroso segundo lugar, aunque la fragilidad de las pinturas hoy nos impida apreciarlas. Hasta qué grado estaban en deuda los griegos con sus primeros ancestros por la herencia de un temperamento delicado y esteta, es una pregunta para la que no hay respuesta satisfactoria. Asumiendo que gran parte del amor que los griegos sentían por la naturaleza fue trasmitido a lo largo de los siglos, pese a la invasión de los dorios, se explica más fácilmente el rápido avance artístico que siguió a los difíciles comienzos. Estos avances eran tan repentinos que muchos han buscado su explicación en influencias fuera de Grecia.

En escultura, Grecia fue ajena a las influencias de los países importantes de la época: Fenicia, Asiria y Egipto. Los fenicios eran los comerciantes de la



Máscara de «Agamenón», tumba V, Micenas, c. 1600-1500 a.C. Oro, altura: 31,5 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas



Máscara mortuoria, Micenas, c. 1600-1500 a.C. Oro. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

oriental. Esto sustenta la idea de que el arte en Grecia había desaparecido completamente, tal y como indica la ausencia de vestigios. Tan sólo floreció la talla de gemas, hasta cierto punto. No obstante, la mayoría de los descubrimientos de este tipo se realizaron en las islas del Egeo, por lo que se las conoce como *islas gemas*. Difieren considerablemente de las anteriores gemas micénicas no sólo en forma y decoración, sino también en factura.

Cuando a mediados del siglo VII las condiciones políticas de Grecia fueron suficientemente estables como para permitir una expresión artística renovada, ya se habían perdido por completo las habilidades manuales de los antigüedad, hasta que les sucedieron los griegos jonios. Facilitaron el intercambio de las creaciones intelectuales de varios pueblos; aunque tenían talento, nunca contaron con una vida artística propia. No se encontró en su país prácticamente ninguna escultura. Por lo que es improbable que tuvieran alguna influencia directa sobre el desarrollo de la escultura griega. Babilonia y Asiria son quizás las civilizaciones más antiguas conocidas, fechadas unos miles de años antes de Cristo. Las regiones del sur de estos países, donde comenzaron los primeros intentos, eran pobres en piedra. La escultura no era popular en el norte, zona más rica en este material indispensable para la escultura primitiva. Las esculturas de bulto redondo eran extremadamente





escasas; si bien el relieve no estuvo completamente desarrollado hasta tiempos de Ashurnasirpal (en el siglo IX a.C.), y especialmente con Ashurbanipal, más conocido como Sardana (668-626 a.C., páginas 66-67). Las diferencias entre la escultura asiria y la griega son tan numerosas y significativas que nadie cree ya que influyeran sobre Grecia en este período, por lo menos en escultura. No obstante, en la pintura de vasos y otras artes menores las influencias orientales son innegables.

El caso de Egipto es diferente. Una semejanza superficial entre las primeras estatuas griegas y cierto tipo de figuras bien conocidas en Egipto ha llevado a muchos a suponer que Grecia debe mucho a Egipto en todos los aspectos en cuanto a la escultura. Este punto de vista parece particularmente plausible puesto que los primeros pasos de Grecia en escultura coinciden con la renovación de las relaciones comerciales entre los dos países, cuando Psammético (663-610 a.C.) abrió su reino a los extranjeros y los griegos fundaron la colonia comercial de Náukratis en el país. No obstante, no se requiere buscar más allá de los comienzos de la escultura y la fundación de Náukratis para que la expresión de dos pueblos activos, que simultáneamente encontraron al fin suficiente paz y tiempo en sus países, emprendieran nuevas acciones.

Los egipcios, una civilización milenaria y orgullosa de su pasado, conservan restos de cortes o pinturas sobre piedra en templos y tumbas. Cada evento se fechaba según el reinado correspondiente, y puesto que esta lista es bien conocida, es comparativamente más fácil recopilar una historia de Egipto remontándose miles de años atrás. Aunque sabían cómo calcular los años, los egipcios registraban su historia por dinastías, es decir, el reinado de sucesivos reyes de una misma familia. Por lo tanto, no siempre podemos asignar a un suceso o una dinastía su fecha correspondiente en años. En ocasiones pueden ayudarnos algunos fenómenos naturales, como por ejemplo la existencia de un eclipse en el reinado de determinado rey, o mediante sucesos contemporáneos fechados de la historia asiria o griega. A pesar de la falta de certidumbre sobre estas fechas, la mayoría de los eruditos están hoy de acuerdo en fechar la primera dinastía egipcia conocida por lo menos tres o cuatro mil años antes de Cristo.

Las expresiones de arte más genuinas, los primeros monumentos egipcios son los mejores; los de períodos posteriores se distinguen por una deliciosa gracia en los contornos y en la masa, pero nunca reflejaron de un modo preciso los pensamientos del pueblo. Los conceptos del arte egipcio se fosilizaron después de las primeras doce dinastías. Los siguientes resurgimientos en la décimooctava, décimonovena y vigésima dinastías (alrededor de los años 1600-1100 a.C.), y también en la vigésimosexta dinastía (663-525 a.C.), estaban casi exclusivamente relacionados con la apariencia superficial de la estatua, y poco se preocupaban de los pensamientos expresados con ella.

A lo largo de la historia antigua de Egipto se esculpieron estatuas de pie. Están erguidas, generalmente con el pie izquierdo adelantado (página 68). Esta era la misma posición que adoptaron las primeras estatuas griegas, lo que llevó a algunos escritores a creer que los griegos bebieron de esa fuente, y algunos dicen incluso que los griegos copiaron las estatuas egipcias. Falso.

Leones de Delos, siglo VII a.C. Mármol. *In situ*.

Koré, Atenas, c. 580 a.C. Mármol, altura: 104 cm. Museo Arqueológico, Pireo.



Ashurnasirpal II, Nimrud (Kalhu), Neoasirio, c. 883-859 a.C. Magnesita, altura: 113 cm. Museo Británico, Londres.

Los egipcios se tomaron algunas molestias especialmente con la cabeza y sus rasgos, y al cuerpo le dedicaron muy poca atención; desde el principio, los griegos trataron todas las partes del cuerpo con igual cuidado.

Este hecho por sí mismo refuta la idea de que los antiguos griegos «copiaran» las obras egipcias, por no mencionar el diferente espíritu que impregna las creaciones de ambos pueblos. Las estatuas griegas profetizan alegremente mejores tiempos mientras que incluso las mejores estatuas egipcias posteriores al 1000 a.C. apenas disimulan las creaciones seniles de un arte fosilizado. ¡Quién puede creer que los jóvenes artistas griegos viajaron a Egipto para cultivar su arte viendo las estatuas convencionales faraónicas, para luego volver a su país a esculpir estatuas similares a las egipcias en su ejecución, pero apartadas de ellas en su alegre concepción! No existe ninguna semejanza entre ambas estatuas, excepto lo superficial de la postura, que probablemente se deba a la casualidad y a la necesidad de resolver problemas idénticos. Pensar que la similitud es intencional, es peligroso y debe evitarse.

Asúmase, entonces, que los primeros griegos no intentaron copiar a sus vecinos del otro lado del Mediterráneo. Existe la posibilidad, aunque no sea necesariamente probable, de que tomaran prestado de los egipcios la idea de representar las figuras humanas erguidos y con la pierna izquierda adelantada. Gardner [16] llama a este préstamo "el alfabeto del arte". Aunque esto fuera así, no implica que los griegos recibieran ayuda de los egipcios. Si los zulúes o los hotentotes sintieran la necesidad de representar sus ideas por escrito y, ante la ausencia de letras propias, tomasen prestado el alfabeto inglés, ciertamente no se desprendería que por ello su literatura pudiera estar en deuda, cuando menos, con el pensamiento inglés.

Entonces, en su escultura, los antiguos griegos no recibieron ayuda externa, ni ningún monumento de un pasado artístico del que aprender; hicieron evolucionar su arte desde el interior, desde la nobleza y la esperanza, con un carácter sincero.

Material y técnica

La escultura griega era fundamentalmente de bronce o piedra. En los años posteriores se utilizó mucho más el bronce que el mármol; pero en los comienzos, los griegos probablemente utilizaron la piedra, y antes de eso quizás la madera. El clima griego es más duro que el egipcio, de forma que no se conserva ninguna escultura en madera. En la Grecia continental, y especialmente en Atenas, los artistas utilizaron piedras blandas del lugar, «tufa» o piedra porosa, que se tallaban fácilmente y no requerían de una enorme destreza. Posteriormente se utilizaron piedras más duras, generalmente mármol. Los mármoles de Paros y Naxos fueron los primeros en hacerse populares hasta que los sobrepasó en el siglo V a.C. el mármol pentélico, por lo menos en Atenas. El vecino monte Hymettos, también cerca a Grecia, ofrecía un mármol aceptable pero algo azulado. Ninguno puede compararse en blancura con el hermoso mármol de Carrara, que no se conoció en la época anterior a la Roma imperial.

Los primeros escultores griegos en mármol probablemente trabajaron sobre el propio bloque sin hacer primero modelos a escala real. Es dudoso incluso que hicieran algún modelo. Los modelos, quizás en arcilla o yeso, son posteriores y probablemente una inscripción de Epidauro del siglo IV a.C. quiera decir que Timoteo recibió cierta suma de dinero por realizar los modelos para los grupos del frontón que iban a ser ejecutados por un artista



Venus y Cupido, copia romana de un original de finales del siglo IV a.C., c. siglos I –II de nuestra era. Mármol, altura: 173 cm. Museo del Louvre, París.



Ashurbanipal y su reina disfrutando de un banquete, llamado la «Fiesta en el Jardín» Relieve, habitación S, Palacio del norte de Ashurbanipal, Nínive, Neoasirio, c. 645 a.C., yeso, longitud: 58.4 cm. Museo Británico, Londres.





menor. En el siglo I a.C., los grandes escultores hacían dinero vendiendo sólo modelos. No obstante, en sus mejores momentos no se encargaba la ejecución en mármol a un obrero sino al propio artista. Se conocía la práctica de dividir en trozos el mármol y se hizo uso de ella desde tiempos remotos.

Una estatua en bronce requiere un modelo preciso y previo. En tiempos modernos, dichos modelos se componen de muchas piezas, se saca un molde de cada una de ellas por separado y finalmente se unen. Por el contrario, en la antigüedad parece que preferían utilizar en sus estatuas el menor número posible de piezas.

El bronce es una aleación de varios metales. Cobre, zinc y estaño componen la estatuaria de bronce moderna; parece ser que en los tiempos antiguos contenía una pequeña cantidad de plomo. Este metal tiene la desagradable costumbre de reducir la masa derretida, por lo que no se suele utilizar en tiempos modernos; no obstante, confiere suavidad y dureza a la aleación, con lo que el artista puede dar los retoques finales, una vez fundida. La gran ventaja es que no es necesario representar en la forma el modelado más fino, que probablemente pierde en el proceso de fundido, sino que se incorpora a la propia estatua. Según Plinio, se aplicaba betún al bronce acabado, probablemente para darles a las tres o cuatro partes diferentes un brillo uniforme, sin alterar el color natural. En los tiempos modernos, con frecuencia se tratan los bronces con ácidos para darles una *pátina* artificial. Esto se hace porque toma mucho tiempo producir la oxidación del bronce por la acción del aire, que le da ese color verde especialmente agradable que vemos en las estatuas antiguas; también porque los modernos fundidores de bronce son menos cuidadosos con la posible apariencia final de la mezcla, por razones técnicas.

Es más, algunas estatuas modernas que se dejaron oxidar bajo la única influencia del aire han adquirido una desagradable pátina negra por razones que se desconocen, aunque se cree que se deba a la suciedad y al hollín de las grandes ciudades actuales. La pátina azulada que se encuentra en los bronces de Pompeya y los verdosos de Herculano se debe probablemente a los ingredientes minerales del terreno y a las cenizas de lava entre las que estuvieron enterradas las estatuas por lo menos dieciocho siglos. En la antigüedad se utilizaron diferentes tipos de aleaciones (la de Delos, la argiva y la egineta), pero no se sabe hasta qué punto se diferenciaban unas de otras, ni cuáles eran sus ventajas. También se usaron oro y plata en esculturas conmemorativas, pero estos materiales se adaptaban pobremente a la escultura porque su valor intrínseco y su superficie reluciente distraían al espectador del atractivo central de la estatua. Si bien el oro resultaba poco satisfactorio para fundir estatuas enteras, por otro lado se adaptaba bien a la decoración y a la ornamentación de los vestidos de las grandes imágenes de los templos. Muchas de estas imágenes de oro y marfil, llamadas *crisoelefantinas*, se construían a partir de un núcleo de madera, utilizando el marfil para las partes desnudas y el oro para la ropa. Fueron especialmente frecuentes en tiempos de Pericles, cuando Fidias culminó en este estilo su enorme Zeus de Olimpia y su Atenea del Partenón de Atenas. Cuando se disponía de poco dinero, el mármol pulido sustituía al marfil y la madera dorada al oro; el efecto de estas estatuas acrolíticas fue probablemente el mismo que las hechas con materiales más costosos.

Montouemhat, finales de la XXV dinastía y principios de la XXVI, finales del siglo VII a.C. Granito gris, altura: 137 cm. Museo de Egipto, El Cairo.

Fuerzas destructivas

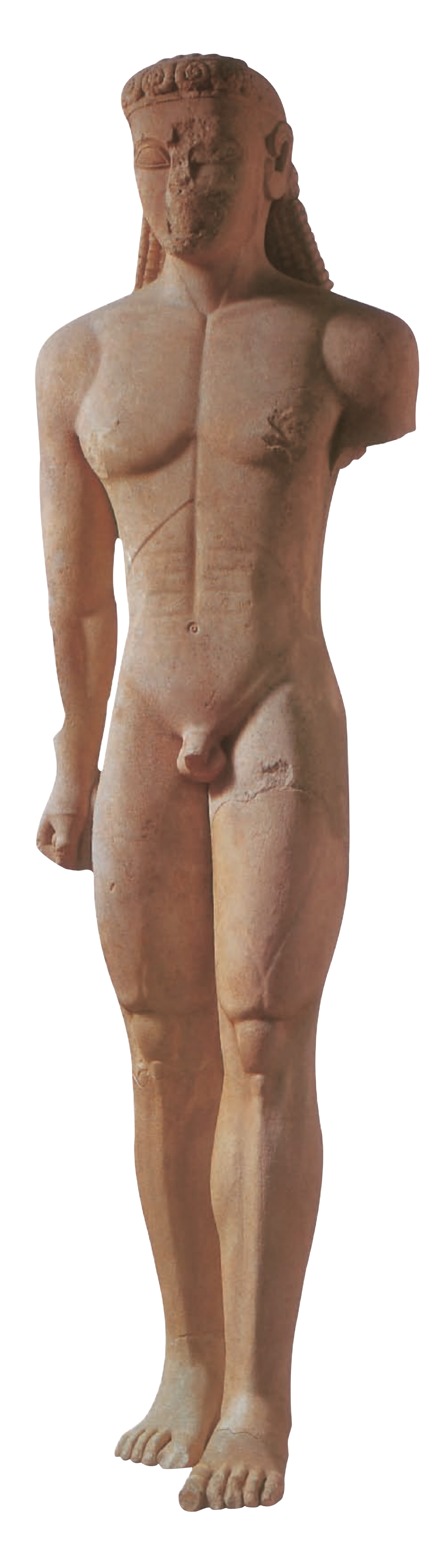
Debido al valor en el mercado de estos materiales, no es sorprendente que no se haya conservado ninguna de las estatuas crisoelefentinas, y sólo una de oro. Es asombroso que de la enorme cantidad de estatuas griegas en piedra y bronce sólo se conserve un uno por ciento. Sólo uno de los originales puede atribuirse a alguno de los grandes escultores. Varias circunstancias se combinaron para producir esta situación.

El propio tiempo, por supuesto, ha demostrado ser infernalmente destructivo. Por sí mismas, pocas estatuas de mármol y ninguna de madera pudieron sobrevivir a los cambios anuales del clima de Grecia ni a los frecuentes terremotos que devastaron la mayoría de los templos. También los romanos despojaron al país conquistado de muchas estatuas. Sólo Sila se llevó varios cientos de estatuas de Delfos y Calígula incluso intentó trasladar el Zeus colosal de Olimpia a Roma. Cuando las estatuas se removían en masa se separaban de sus bases, en las que los artistas habían grabado sus nombres; y cuando los barcos las descargaban en Italia, no había ningún medio de identificarlas, con excepción de algunas pocas piezas famosas. Los romanos apreciaban mucho las estatuas, aunque al principio no quisieran hacer las suyas propias; y puesto que ni siquiera las miles que se embarcaron desde Grecia cubrían la demanda, empezaron a copiar sus favoritas.

El mármol de Italia era barato y la mano de obra aun más barata. Estas copias romanas ocuparon el lugar de los nuevos moldes de yeso que decoraban bibliotecas, entradas, villas, jardines y similares. Los originales importados desde Grecia sin que nadie los cuidara, desaparecieron gradualmente. Sin duda se volvieron a llevar algunas más para adornar la nueva capital cuando se dividió el Imperio en el Imperio Romano de Oriente y el de Occidente; otras se rompieron en los tiempos turbulentos que siguieron a las invasiones del norte, después del 375 de nuestra era; y otras fueron enterradas, una parte en las ruinas de los edificios en donde estaban y otra parte por sus dueños que querían preservarlas de los enemigos y nunca tuvieron la oportunidad de desenterrarlas. De las muchas que permanecieron en Grecia, algunas fueron destruidas a propósito por los godos y otros invasores, y no pocas fueron víctimas del excesivo celo de los primeros cristianos, que llevaron su odio hacia los dioses antiguos hasta el punto de romper las estatuas que habían adornado sus recintos sagrados.

A pesar de esta larga lista de calamidades y fuerzas destructivas, se conservarían muchas más estatuas de no ser por el inaudito vandalismo de los propios habitantes. No sentían reverencia por la antigüedad y hasta que Grecia se libró en el siglo XIX del yugo turco, las generaciones posteriores, una tras otra, saquearon las obras de arte antiguo que quedaban. Cuando se cortan o quiebran los relieves de mármol y las grandes estatuas, se obtienen excelentes materiales de construcción; y probablemente si se derrumbaran las casas se vería que hay muy pocos pueblos de la Grecia moderna donde se descubriría por lo menos una estatua o relieve.

No obstante, la fuerza motriz de la destrucción total del mármol griego se debe a su excelencia como material, pues con él se fabrica la mejor cal. Una estatua tras otra fueron llevadas al horno de cal, porque era mucho más fácil llevar las estatuas, que estaban a mano, que extraer nuevos bloques. Por otro



Kouros, Templo de Poseidón, Cabo Sunion, c. 600 a.C.
Mármol, altura: 165 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas



Zeus o Poseidón, Cabo Artemisio, c. 460 a.C. Bronce, altura: 209 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

lado, las estatuas de bronce cayeron víctimas de los bárbaros y fueron fundidas por su alto valor en el mercado. Con todas estas numerosas fuerzas actuando, y algunas de ellas de forma ininterrumpida durante más de doscientos años, lo sorprendente no es que se conserven tan pocas estatuas, sino que tantas hayan escapado a la destrucción. Las excavaciones de los siglos XIX y XX han sacado muchas de ellas a la luz, algunas de entre los recintos sagrados donde se habían erigido y donde cayeron en el olvido, entre ellas el Hermes de Praxiteles; y otras de las estructuras en las que los desagradecidos habitantes las habían incorporado, como por ejemplo los largos frisos del altar de Pérgamo, con los que los turcos reforzaron sus paredes. Se buscaron afanosamente muchas de estas obras; otras salieron a la luz de forma inesperada, como los dos bronces griegos de Riace que se encontraron en el mar junto a la costa de Calabria (Italia) en agosto de 1972. El caso más notable fue la carga de un buque romano naufragado, descubierto en Cabo Malea en 1901. Desafortunadamente, la acción del agua salada y los levantamientos volcánicos del fondo del mar dañaron enormemente lo que los hados habían dado de mala gana a los avariciosos romanos [17]. Otras muchas obras, como por ejemplo el Partenón, se preservaron milagrosamente de la destrucción durante un tiempo.

En un principio, el Partenón se convirtió en una iglesia romana y posteriormente en una mezquita, incluso cuando los gustos bárbaros de los últimos habitantes de Atenas perdonaron al edificio y sus esculturas. No obstante, cuando estalló la guerra santa contra los turcos y las armadas cristianas partieron para liberar a Europa de los infieles, el edificio fue totalmente destruido. El general italiano Morosini tenía órdenes de atacar a los musulmanes de Atenas, que se replegaron en la Acrópolis. Creyendo que los cristianos mostrarían clemencia por el edificio que incluso ellos habían perdonado, almacenaron allí su pólvora. En cuanto Morosini se enteró, dirigió sus cañones hacia el Partenón y el 26 de septiembre de 1687 lo voló. No se destruyeron todas las esculturas con la explosión; pero, una vez que comenzó, no hubo forma de pararla y losa a losa fueron cayendo en el horno de cal, mientras muchas otras piezas fueron destruidas gratuitamente. Los registros oficiales informan que los turcos utilizaron las cabezas de las figuras del friso y las metopas como blanco en sus prácticas de tiro.

El desconocimiento de la escultura griega

Los romanos sabían muy poco de escultura griega, e incluso este limitado conocimiento desapareció en la Edad Media. Grecia era la gran desconocida, hasta el punto que cuando el interés por los asuntos humanísticos apareció de repente en el Bajo Renacimiento no había nadie en Italia ni en el norte de Europa que conociera el idioma. Tuvieron que importar eruditos griegos de Bizancio. No había fechado nada anterior al Imperio Romano y todo se veía a través del cristal de Roma. Las estatuas griegas de Zeus se convirtieron en las de Júpiter, Hermes era conocido como Mercurio y Afrodita como Venus.



Muchacho de Antiquitera, mediados del siglo IV a.C. Bronce, altura: 194 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas



La actual civilización occidental es descendiente directa del Renacimiento; y aunque en el campo de la escultura antigua hemos ido más atrás que los romanos (hemos ido a la misma Grecia), todavía se conservan muchas de las primeras nociones derivadas del estudio de la escultura griega desde el punto de vista romano, y entre otras cosas todavía se llaman a los dioses griegos por sus nombres romanos. Es cierto que Júpiter era el padre de los dioses romanos, al igual que Zeus lo era de los griegos, pero ambos dioses no comparten las mismas características. Afrodita, diosa griega del amor, era una deidad completamente diferente de la libidinosa concepción romana de Venus. A la hora de hablar de las estatuas griegas, por lo tanto, es más correcto y aconsejable utilizar los nombres griegos. A mediados del siglo XVIII, cuando Winckelmann realizó el primer estudio honesto e imparcial del pasado, se recopiló una gran masa de material no procesado en varios museos. La minuciosa labor de sus sucesores puso orden en este caos mediante el uso de sólo dos fuentes de las que se pueden extraer conocimientos precisos.

En primer lugar, estas fuentes son monumentales y, en segundo lugar, literarias. Las fuentes monumentales consisten principalmente en los relativamente escasos originales y la gran cantidad de copias romanas; también en las inscripciones, pinturas de vasos, terracotas, monedas y otros objetos en los que se mencionan las obras e incluso se reproducen. Las fuentes literarias incluyen todas las referencias al arte contenidas en la literatura antigua. Algunos hombres, como Plinio el Viejo (fallecido en el año 79 de nuestra era) y Pausanias (del siglo II) escribieron sobre arte; otros simplemente hicieron referencias incidentales para ejemplificar sus pensamientos. Por ello, hay que ser cuidadosos a la hora utilizar las críticas de la antigüedad, especialmente porque no se puede confiar por igual en todos los autores. Por supuesto, muchas afirmaciones se basan en autores contemporáneos fiables cuyos escritos se han perdido; pero puesto que pocos romanos seguían las prácticas de Plinio, que frecuentemente cita sus fuentes, es imposible distinguir en determinados momentos entre las nociones romanas poco precisas y las citas de escritores griegos antiguos, a menudo correctas.

Este confuso estado de las fuentes literarias, junto con su importancia, es en buena medida responsable del hecho de que la materia haya estado durante un siglo en manos de arqueólogos y filólogos y que, por lo tanto, esté fuera del alcance del público general. Sin el trabajo incansable de estas personas, incluso hoy sería imposible sacar conclusiones definitivas; si bien su conocimiento está relacionado en su mayor parte con lo que podría llamarse el arte de la gramática. Hay una enorme diferencia entre estudiar un idioma gramaticalmente e imbuirse en el espíritu de su literatura. No puede haber disquisiciones literarias sin un conocimiento exhaustivo previo de la gramática, pero centrarse *únicamente* en las peculiaridades lingüísticas de un idioma siempre va en detrimento de la comprensión de los pensamientos expresados en su literatura. Del mismo modo, el arte antiguo será un libro cerrado para todos los que no vayan más allá de los hechos y para todos los que no busquen el espíritu y los principios de la escultura griega, por muy concienzudo que sea el estudio.

Afrodita, estilo «Venus Genetrix», copia romana de un original griego creado por Calímaco a finales del siglo V a.C., c. siglos II -I de nuestra era. Mármol, a: 164 cm. Museo del Louvre, París.



Leda y el cisne, copia de un original griego realizada por Timoteo en la primera mitad del siglo V a.C. Mármol, altura: 132 cm. Museo del Capitolio, Roma.



Cabeza del Caballero Rampin, Acrópolis, Atenas, c. 550 a.C. Mármol, altura: 27 cm. Museo del Louvre, París.

ESCULTURA GRIEGA ARCAICA

Primeras esculturas en bulto redondo

El primer griego en esculpir una estatua digna de tal nombre fue, según la tradición, Dédalo, que quiere decir «el habilidoso». Se llegó a decir que su técnica era milagrosa: «sus estatuas pueden ver y andar y ejercer todas las funciones del cuerpo». Los griegos no tenían paciencia para la abstracción y las ideas sueltas. Es posiblemente que haya vivido un hombre llamado Dédalo, en cuyo caso una pequeña estatuilla de bronce de Artemisa conservada en Boston, y dedicada a «Dédalo», sea una copia de estos tipos de estatuas. No obstante, es probable que la palabra «Dédalo» sea un mero epíteto de la «habilidosa Artemisa», y que no haga referencia al nombre del que se considera el primer escultor, y es muy probable que sea así porque las referencias literarias a Dédalo no son más que recopilaciones de mitos. Hoy se cree que el propio Dédalo sea una creación. No obstante, sus supuestos alumnos y contemporáneos son personas reales, o por lo menos parte de ellos; porque se han encontrado en varios lugares algunos de sus nombres inscritos en piedra.

El amplio territorio que cubren estos lugares da una excelente idea de lo estrecho de las relaciones y la facilidad del intercambio de ideales artísticos en la Grecia más antigua. La tradición literaria apunta en la misma dirección. Dédalo de Atenas fundó, así dice la historia, una escuela de escultura en Creta. Sus alumnos trabajaron en Creta, Rodas, Ambracia y el Peloponeso; otros en Atenas, Éfeso, Arcadia, Samos y Lemnos; y los artistas de las escuelas rivales de Samos y Quíos cubrían el territorio que va de Éfeso a Náukratis en Egipto y de nuevo a Atenas. En Beocia se encontró una estela funeraria realizada por Alxenor de Naxos; y varios fragmentos de la Acrópolis de Atenas muestran unas diferencias muy marcadas con respecto al estilo propio de Atenas, y se parecen tanto a las obras encontradas en Samos y en Beocia que inevitablemente se llega a la conclusión de que o bien fueron importadas a Atenas desde el exterior o bien unos escultores extranjeros las realizaron en Atenas.

Estas observaciones muestran la inutilidad de dividir lo que queda del arte griego anterior a las Guerras Médicas en dos grandes tipos: dórico y jónico. Se cree que estas dos ramas de la raza griega fueron intrínsecamente diferentes en naturaleza y temperamento. Los dorios procedían del monte y eran pastores y granjeros, parsimoniosos, conservadores, honestos, agraciados con unos cuerpos esculturales y siempre procuraban ser útiles. Los jonios eran habitantes de las ciudades, comerciantes y mercaderes progresistas, tenían una «enorme curiosidad intelectual», una moral laxa y estaban orgullosos de lucir vestimentas lujosas. Podría pensarse que estas diferencias fundamentales de carácter deberían reflejarse en la escultura.

No obstante, esto no siempre ocurre. En primer lugar, unas relaciones estrechas tienden a suavizar las diferencias; y segundo, los grandes artistas no tenían cabida ni entre los severos dorios ni entre los exuberantes jonios. Por lo tanto, lo mejor es considerar las piezas más antiguas como una expresión conjunta de todos los griegos, que muestran en determinados momentos distintas tendencias, según si domina la mitad doria o la jónica del artista, pero que en conjunto todas tienden a un mismo objetivo: el dominio del material y la expresión más clara de los conceptos. Una de las primeras estatuas dignas de describirse se encontró en Samos, donde se la dedicó a Hera una mujer llamada Cheramyes. La estatua (página 76), hoy sin cabeza, puede que represente a la propia Hera. No obstante, a falta de un nombre mejor se la suele llamar la «Hera» de Samos. Esta práctica no es inusual en la designación de muchas de estas primeras creaciones. Una vez se comprende que no pueden asignarse con exactitud los nombres, no es un despropósito tan grande; y la ventaja de tener una nomenclatura que las distinga es tan grande que supera cualquier consideración contraria. La «Hera» de Samos está esculpida a partir de un bloque circular que se va estrechando hacia la base, muy parecido a la



Cabeza del Caballero Rampin, Acrópolis, Atenas, c. 550 a.C. Mármol, altura: 27 cm. Museo del Louvre, París.



columna que está entre las leonas de encima de la puerta de Micenas (página 56). El artista tenía que diseñar su figura dentro de los límites de esta forma. Esto le dificultó la talla del brazo derecho. También quería variedad, lo que se refleja en la posición del brazo izquierdo. Este es un modelo anatómico perfecto; puede sentirse a través de la ropa la suavidad del bíceps y lo que le rodea, el giro del codo y los tendones que recorren la mano. El escultor se enfrentó con lo limitado del espacio e intentó explicar que la parte superior del brazo derecho está comprimida ahí donde debía proyectarse al hacer que la figura lo estire por completo. Lo cual plantea una nueva dificultad: el personaje debería reflejar dicha acción muscular, o por lo menos debería reflejar su estado mental en ese momento, lo cual queda lejos de las posibilidades de los artistas antiguos. Los pies salientes y la forma como la ropa se curva sobre ellos es lo mejor de esta obra. Resulta fácil imaginar la forma real de los pies, aun cuando no se ven, sino que se sugieren.

El artista tropezó aquí con un importante principio del arte: el espectador puede quedar tan impresionado con las líneas y masas que se sugieren como con las que se representan. Si el artista de la «Hera» hubiera sabido esto, habría esculpido mejor la parte inferior, a pesar de la forma del bloque. Tal y como está, el artista esculpió algo que visto por separado nunca se diría que es un cuerpo humano. Para disimular esta falta de vida, le dio a la ropa un tratamiento delicado; de hecho, tan delicado que ninguna fotografía es capaz de plasmarlo adecuadamente. El vestido de «Hera» consta de dos partes; algunos dicen que de tres o más, lo cual es erróneo porque el artista dejó la parte distintiva al pintor. Las diferentes superficies y los pliegues pretenden introducir una grata variedad en la composición, pero ninguno representa una copia o adaptación de la naturaleza. El artista talló lo que creía que era una vestimenta, sin comprobar la exactitud de su idea con la observación de la naturaleza.

Esta falta de estudio caracteriza toda la figura. Las proporciones de «Hera» son anatómicamente imposibles; esta falta de precisión es especialmente notable en la espalda, en donde la vestimenta se representa firmemente fruncida en torno al cuerpo. El artista, incapaz de esculpir una figura que mostrase las vestiduras y sugiriese un cuerpo vivo, descubrió este medio de representar el refinamiento de las vestiduras en la parte anterior y de revelar el cuerpo en la parte posterior.

A pesar de sus defectos, hay una innegable grandeza en la estatua. Winckelmann dijo: «para juzgar una obra de arte, primero debe desecharse lo que llama la atención de ella por motivo de la diligente labor y la técnica del artista; luego, debe centrarse en esa parte de la obra, resultado de la creación de la inteligencia». Bien podría haber añadido también que «si es una obra de arte primitiva no debe quedarse en la falta de técnica, sino que debe buscarse el concepto». Este precepto de Winckelmann es tan cierto como difícil de seguir. Los errores aquí están patentes y en ocasiones suscitan la risa en el espectador, lo que dificulta llegar a la nobleza del concepto. No obstante, la paciencia y la práctica continua llevan al resultado deseado. El estudio de las estatuas que muestran el mismo grado de desarrollo puede ayudar porque revela los objetivos del artista. El desarrollo gradual de la figura femenina vestida, por ejemplo, el paulatino y trabajoso dominio del material, logrado con la práctica

Koré dedicada a Hera, por Querámides de Samos, c. 570-560 a.C. Mármol, altura: 195 cm. Museo del Louvre, París.



constante y una facilidad de expresión cada vez mayor, se estudian idóneamente en las estatuas excavadas en Atenas entre 1880 y 1890. Una figura vestida presenta un doble problema al escultor: el cuerpo y la ropa. Resulta más sencillo seguir este progreso artístico a través de los estadios de las figuras masculinas porque, salvo raras excepciones, están desnudas. La mayor parte de estas figuras masculinas se encontraron en los santuarios de Apolo, y por ello todas reciben el nombre de este dios aunque pretendan representar a meros mortales.

La forma original del bloque de estas estatuas era en apariencia siempre regular, ya sea cuadrada o cilíndrica, y a menudo se estrechan aunque nunca se adaptan especialmente al diseño, sino que, por el contrario, el diseño debe adaptarse al bloque. Esto podría calificarse de convención, costumbre o capricho, pero el hecho es que esta pauta se toleró durante muchas generaciones, aunque se utilizaron todos los medios disponibles para que fuera menos evidente. La fidelidad a la práctica habitual era una característica de este período. Las costumbres eran irrefutables. No parece posible que ningún artista individualista triunfase. Toda su vida estaban tan confinados dentro de su propio campo como si se tratara de las fronteras griegas posteriores a las Guerras Médicas, ya que Grecia vivía bajo la amenaza constante de los bárbaros, cuyo nombre implicaba caos.

Uno de los «Apolos» más antiguos es el de la isla de Thera. Recto como una plomada, los brazos pegados a ambos lados, empujando hacia abajo con la fuerza de los músculos para mantenerse dentro de los confines del bloque; sólo se despegan por los hombros y ligeramente. Al artista probablemente le preocupaba que se rompieran si no estaban pegados al cuerpo. Mirando a la nueva colección de «Apolos», puede apreciarse cómo con cada estatua posterior el escultor se vuelve un poco más osado hasta que en el «Apolo» de Tenea (página 83) todo el brazo está exento, y únicamente asegura las manos manteniendo un pequeño puente entre ellas y los muslos.

¡Esto es todo un logro para un escultor antiguo! ¡Imagínense al artista a merced de los caprichos del quebradizo mármol! Pero, paso a paso, así lo hizo y pronto conseguiría más. En el «Apolo» de Strangford ni siquiera están los puentes. Los brazos que una vez colgaron laxos desde los hombros, ahora están rotos y perdidos; el artista de Thera diría que es un justo castigo para alguien demasiado audaz. ¡Quién sabe cuántos bloques estropeó el artista por un exceso de atrevimiento, hasta que se convenció de que era factible y que, por lo tanto, debía hacerse! En todo este período de lucha con los materiales no se aprecia ningún retroceso. A pesar de que en ocasiones debía parecer imposible conseguir algo mejor que lo que ya se había logrado, el artista griego nunca volvió la vista atrás, sino que siempre miró hacia delante sin vacilar.

Si bien el progreso de los artistas con los materiales era lento comparado con los avances conseguidos en los siglos V y IV, lo cierto es que era constante, a lo cual contribuyó un pensamiento mucho más claro. Una vez colegido lo que se puede y no se puede hacer, el artista procuró perfeccionar lo primero y olvidarse de lo segundo. Estaba incluso deseoso de aportar sus mejores ideas cuando la situación lo requería. Un ejemplo excelente es el tratamiento de las manos de las estatuas de «Apolo». Al estar las manos y los brazos de estas estatuas totalmente pegadas a los lados, excepto por un pequeño espacio cerca de los hombros, la continuación natural de las líneas de los antebrazos serían

Ornithe, Grupo Genelesos, Heraion de Samos, Samos, c. 560-550 a.C.
Mármol, altura: 168 cm. Museo Estatal de Berlín, Berlín.



los pulgares, por lo que fueron esculpidos cerca de la pierna. No obstante, en este punto surgió el problema de la disposición de los dedos. Lo más natural sería hacer un puño cerrado pero, en este caso, como se puede comprobar mediante la experimentación, o bien las últimas articulaciones del pulgar y el índice sobresalen o bien si se juntan las articulaciones del pulgar y el índice el resultado son varios ángulos en vez de un pequeño triángulo.

No es aconsejable esta última alternativa porque la mano carecería de estabilidad según las nociones antiguas, debido al espacio que habría que quitar entre el índice y el pulgar; si bien la otra posibilidad de juntar las articulaciones es igualmente enojosa para el artista por razones técnicas.

La única forma de salvar este obstáculo era esculpir una mano imperfecta. Unió por las articulaciones el pulgar y el índice e hizo del pulgar la hipotenusa de un pequeño triángulo cuyo vértice era el nudillo del índice. ¿Estaba el artista satisfecho con este recurso? En absoluto, porque tan pronto como descubrió otra solución comenzó a aplicarla. Entraba dentro del desarrollo natural de sus habilidades. Cuando decidió separar todo el brazo del cuerpo en el «Apolo» de Thenea, e incluso separó los pulgares de los lados dejando sólo un fino puente entre ambos, no sólo encontró el espacio para la articulación sobresaliente del índice sino que se dio cuenta de que el mármol tenía suficiente fuerza para poder separar estas partes tan pequeñas.

Antes del «Apolo» de Tenea, *todas* las estatuas tenían unas manos imperfectas; después de él, ya ninguna era así. Señalar todos los detalles del progreso gradual de la escultura griega arcaica requiere mucho tiempo. Están los brazos, las manos, las cabezas; porque también tenían que ser sostenidas por primera vez. ¿Cómo podría un cuello tan fino sostener una cabeza tan pesada? Una buena solución era hacer que el pelo colgase largo y lacio alrededor del cuello. Este era todavía el caso de la estatua de Tenea, pero en el «Apolo» de Strangford se ha quitado el pelo para mostrar la cabeza descansando orgullosamente sobre el cuello, sin ningún apoyo externo. Este avance técnico se realizó cuando se puso de moda entre los jóvenes llevar el pelo corto. Este «Apolo» se representa con pelo largo recogido en trenzas y aseguradas sobre la cabeza.

Junto con estos avances técnicos se puede apreciar una concepción más precisa. Para los griegos, en un principio, el cuerpo humano consistía principalmente en sus contornos encuadrados en unas pocas dimensiones borrosas. Posteriormente, las imágenes mentales del pueblo se hicieron más nítidas a través de la expresión, abarcando las peculiaridades de esta masa, que ya no es uniforme sino que contiene carne y huesos. En los *kouroi* del Louvre (página 84), todavía bastos en muchos sentidos, ya se pueden sentir los músculos bajo la piel.

El primer avance importante puede verse en el «Apolo» de Tenea. El pecho, los muslos y las pantorrillas son las creaciones magníficas de un hombre que todavía tenía que valerse del pelo para sostener la cabeza; las rodillas son una maravilla. El mismo torso ciertamente es todavía una masa informe que recuerda a la «Hera» de Samos. Todo esto cambió con el «Apolo» Strangford (página 87). Aquí pueden apreciarse los músculos de las costillas tan claramente que no puede evitarse contarlos, a pesar de su enorme inexactitud que se desvela con la más mínima comparación con un modelo vivo.

Filipo, Grupo Geneleos, Heraion de Samos, Samos, c. 560-550 a.C. Mármol, altura: 159 cm. Museo Arqueológico, Vathy. (página 78: frente; página 79: parte posterior)

Todos los «Apolos» muestran una anatomía inexacta. Los más antiguos fueron diseñados sólo para ser vistos de frente. Los lados y la espalda son meros accesorios necesarios en la escultura de bulto redondo. Los intentos más burdos se hacían para que se unieran en la parte frontal para formar un conjunto. Con el paso del tiempo se trataron con más claridad. En el «Apolo» de Tenea se han tenido en cuenta cuatro vistas: de frente, de espaldas y los laterales. No obstante, sólo están *juntos*, no *unidos* como en la naturaleza. El «Apolo» Stangford es realmente la primera estatua *de bulto redondo* digna de tal nombre, incluso en el sentido más modesto; porque también estaba diseñado para el simple plano frontal. Imaginarse un cuerpo en tres dimensiones con completa libertad de acción y sin limitación de espacio es difícil. Por suerte para ellos, los artistas griegos todavía tenían que avanzar en este terreno. Sería necesario un esfuerzo incesante durante dos siglos para que los griegos dieran con la solución de este problema. A los «Apolos» se los llama con frecuencia figuras *erguidas*, aunque deberían imaginarse caminando. Sólo cuando se camina es tan prominente el músculo de encima de la rodilla como lo esculpieron los primeros artistas, y donde se puede apreciar mejor es en la figura de Tenea. Apenas se aprecia el resto del músculo. El paso militar comienza con la izquierda y prácticamente todos los europeos modernos siguen dando el primer paso con este pie. Estos «Apolos», por lo tanto, están a punto de andar. Cuando Policleto, un siglo después, talló una figura en el proceso de andar (página 193), hizo que adelantara la pierna derecha tal vez para demostrar que su atleta no estaba dando el primer paso. Al andar, ambos pies nunca están sobre el suelo de forma simultánea, como es el caso de estas estatuas. Los artistas de los «Apolos» no se atrevieron a ser precisos en este punto. Eran lo suficientemente audaces para hacer que la figura descansara sólo sobre dos piernas, que tendrían que ser unos apoyos importantes. Por lo tanto, podemos asegurar con mucho desgano que hicieron estas concesiones adicionales a lo pesado del material y a lo imperfecto de su técnica.

Si se camina de un modo raro es cierto que se pueden tener ambos pies sobre el suelo durante un instante. Algunos han sugerido que los antiguos artistas griegos escogieron este modo de representar a alguien andando porque no podían hacerlo de otro modo. Pensar esto es creer que los antiguos griegos tenían una capacidad de observación de la naturaleza más precisa que la que realmente tenían. Es mucho más probable que los músculos que sobresalen sobre ambas rodillas se deban a lo vago de sus nociones. Sabían que al andar se usan esos músculos, pero no habían aprendido con la observación que se ponen en movimiento de forma alternativa. Esta es probablemente la explicación correcta, aunque aún hay otra más, basada en una peculiaridad observada en las representaciones de los vasos, donde los movimientos sucesivos se representan como simultáneos. Al andar, ambos músculos se ponen finalmente en movimiento, el paso izquierdo representado realmente y el derecho dejado a la imaginación. Para ayudar a imaginar este paso, que realmente no se veía, el músculo de la pierna derecha se introdujo de manera prominente antes del momento adecuado. Es imposible determinar cuál de estas ideas inspiró al artista. Cualquiera que fuera, parece que el intento de mostrar una figura





Torso de un Kouros, Naxos, c. 550 a.C. Mármol, altura: 99,5 cm. Museo del Louvre, París.

andando en lugar de estar simplemente de pie es el responsable de las peculiares inexactitudes anatómicas de las estatuas de los «Apolos».

Esto concuerda con la observación de que nuestras imágenes mentales de cuerpos vivos tienen generalmente más que ver con figuras quietas que en movimiento, ya sea moviéndose en el espacio con las extremidades inferiores en juego o gesticulando con los brazos. El propio material con el que se tallaron las figuras es inmóvil, carece de movimiento, lo cual presenta un problema, ¿cómo expresar pensamientos de acción a través de un material inerte? Antes de que los escultores adquiriesen un conocimiento profundo sobre esta cuestión, tenían que aprender con la experiencia que realmente no hay formas de representar el movimiento, y que éste sólo puede ser sugerido. Parece que los antiguos griegos esperaban otra respuesta. Eran esclavos del material, cuyas muchas posibilidades todavía estaban por descubrir. Creían que la representación del movimiento era posible y realizaron un intento tras otro. Se superaban con cada nuevo intento, aunque nunca lograban su propósito, hasta que la solución llegó de un lugar inesperado.

Uno de los intentos más fascinantes de movimiento rápido fue encontrado en una figura voladora de Delos (página 89), llamada erróneamente la Niké de Delos. La estatua probablemente conmemora la concepción en cierto modo oriental de la Artemisa alada, la hermana de Apolo, dios de Delos. En los últimos tiempos a esta diosa se la concebía sin alas y puesto que Niké, la diosa de la victoria, y Eros, el dios de amor, eran los únicos dioses griegos que se representaban con alas, con frecuencia se confundieron las primeras representaciones de Artemisa y las de Niké.

No muy lejos de donde se encontró la estatua de Delos, se descubrió una base rota que contenía, si se restauró correctamente, los nombres de Milkíades y Archemos, dos escultores de la antigua escuela tradicional de Quíos. La estatua y la base, al contrario de lo que se suele pensar, no van juntas. No obstante, sus formas peculiares parecen indicar que la base una vez sostuvo a una estatua con un diseño muy parecido a la figura hallada, lo cual, junto con un pasaje antiguo en el que se afirma que Archemos podría haber sido el primero en representar a la Niké alada, implica quizás que el tipo de estatuas de Archemos se preserva en la figura de Delos.

La estatua pudo restaurarse fácilmente a pesar de lo fragmentada que está. Las líneas de la pierna derecha son claras y las de la izquierda pueden descifrarse a partir de la fractura. La diosa estaba prácticamente arrodillada sobre la pierna izquierda, con la mitad inferior de la pierna sobresaliendo en ángulo recto. La ropa continuaba por debajo del cuerpo formando el soporte material de la estatua, mientras que el propio cuerpo, que de este modo se eleva sobre la base, estaba pensado como si fluctuase en medio del aire; es probable que sólo los tobillos del pie izquierdo tocaran la base.

Los artistas se dieron cuenta de que al correr, las piernas se doblan mejor por la rodilla que al andar, y recordaron esta peculiaridad, haciendo caso omiso de su incidencia meramente momentánea. La expresión francesa «cogerse las piernas por debajo de los brazos», *prendre ses jambes à son cou*, se basa en la misma observación. Esta estatua en concreto no estaba corriendo sino volando. Se han perdido unas alas que tenía pegadas a los hombros, en la espalda, por encima del pecho y en los pies. El brazo izquierdo estaba doblado casi en ángulo recto para adaptarse al movimiento de las piernas, tal y como puede verse a partir del brazo y la mano que se conservan. No está tan clara la posición del brazo derecho; quizás seguía la dirección de las alas extendidas hacia la derecha.



Torso de un Kouros, Naxos, c. 550 a.C. Mármol, altura: 99,5 cm.
Museo del Louvre, París.



El que la figura se doble hacia la cintura indica la inexactitud del concepto del artista. Por razones técnicas se diseñaron las piernas de perfil y la cara de frente. No supo hacer justicia a la conexión natural que existe entre la mitad inferior y superior del cuerpo, ya que puso las dos partes de la estatua juntas, sin respetar las curvas naturales de la vida real.

La vestimenta ajustada, que revela la plenitud del cuerpo femenino, estaba originalmente pintada. Incluso hoy esto resulta evidente en la propia estatua, ya que pueden verse los restos de las diferentes capas de pintura con pequeñas diferencias en el grado de corrosión. Otro diseño espléndido probablemente recorría la amplia franja de la vestimenta entre las piernas. Franjas similares se pueden encontrar en las figuras mejor conservadas de Atenas (página 103), que han mantenido su elaborada decoración. El tratamiento libre de la indumentaria por encima del pecho, con la falta actual de color, puede indicar que el artista estaba pensando en un desnudo, pero este no es el caso, y tampoco muestra de un modo concluyente la comparación de esta parte con el maravilloso tratamiento del desnudo muscular de la pierna derecha.

La concepción de esta pierna es otra concesión hecha a la idea del movimiento rápido. Muchas vestimentas griegas estaban abiertas por un lado, de tal modo que al correr se podía ver la pierna. El mismo motivo impulsa alrededor de un siglo después a Paionios en su Niké de Olimpia (página 88).

El realista giro del cuerpo y la referencia a Archemos, cuya existencia se creía que era en parte un mito y que por lo tanto era un escultor muy antiguo hasta el descubrimiento de la estatua, son los responsables del error casi universal de fechar esta estatua en el siglo VI, es decir, casi en la misma época que los «Apolos». No obstante, el concepto ciertamente arriesgado de una figura en vuelo en piedra y la avanzada técnica de representación sugieren una fecha más tardía, que se convierte en certeza cuando se compara el pelo de esta figura con la serie de estatuas de la Acrópolis.

La más reciente de estas estatuas se suele identificar con una fecha contemporánea a las Guerras Médicas, mientras que la más antigua debió realizarse durante el reinado de Pisístrato (560-527 a.C.). En casi todas ellas, tres trenzas caen sobre los hombros, cuatro en la más antigua; y mientras el pelo que está sobre la cabeza está dispuesto en filas paralelas, gradualmente se aprecia una enorme variedad, hasta que hacia el final de la serie pierde toda la apariencia de pelo y rizos, y se dispone en espirales.

Sería erróneo sacar conclusiones definitivas sobra las fechas exactas a partir de la comparación de la figura de Delos y las estatuas de la Acrópolis, porque los estilos son muy diferentes. No obstante, cuando todos los escultores de Grecia luchaban por los mismos objetivos, no pueden pasarse por alto las similitudes que se encuentran en las tallas de espirales fantásticas en vez de rizos. Ninguna de las figuras de la Acrópolis que tienen espirales es mucho anterior al 500 a.C. Los artistas de las islas empezaron antes o después que los atenienses a *imitar* las obras existentes en vez de esculpir sus propios conceptos, pero nadie piensa que pudieron haberse

La Esfinge de Naxos, santuario de Gea, Delfos, c. 575 a.C. Mármol, altura: 232 cm. Museo Arqueológico, Delfos.



«Apolo» de Tenea, c. 550 a.C. Mármol, altura: 153 cm. Gliptoteca, Munich.



Apolo, Asclepieion, Paros, c. 540 a.C.
Mármol, altura: 103 cm. Museo del Louvre, París.

adelantado un siglo entero. La fecha generalmente aceptada para la figura de Delos, principios del siglo VI, es por tanto insostenible.

La «Artemisa» en vuelo, en vez de ser uno de los primeros intentos de escultura de bulto redondo, pertenece probablemente al final del primer período histórico del arte griego. Sorprende la técnica del artista y la audacia de su concepto. Permítase que una ola de amor exacerbado por la libertad en el mundo espiritual y material, como la que inundó Grecia tras las Guerras Médicas, recorra el país, y los sucesores del artista de Delos se transformarán en los precursores de Fidias.

Los primeros relieves

Algunos aseguran, sin contar con suficientes pruebas, que el relieve ocupa en la evolución del arte un lugar intermedio entre la pintura y la escultura de bulto redondo. Puede imaginarse fácilmente cómo los niños adquieren cierto grado de facilidad en el dibujo y la pintura con su caja de colores antes de que sientan la inclinación o la necesidad de dar una forma corpórea a las creaciones de su imaginación; cabe preguntarse si se habrán adelantado a la niña pequeña de la que habla Ruskin que, al quedarse sola en la cocina de su casa con algo de masa, no hizo pasteles, tal y como se esperaba, sino gatos y ratones. Los monumentos existentes del arte griego arcaico son insuficientes para permitir una afirmación definitiva a este respecto, y son innecesarios porque cualquiera que fuera el origen del relieve muy pronto se convirtió en manos de los griegos en un modo muy distinto de expresión. Se realizó un intento tras otro, hasta que los artistas finalmente se dieron cuenta de lo que podían y no podían hacer en un relieve. En este campo de la escultura, como en los otros, no alcanzaron una percepción clara de sus posibilidades hasta que se abrió su horizonte con las Guerras Médicas.

Los primeros relieves muestran la misma lucha con el obstinado material y la forma humana que se aprecia en el bulto redondo. Se permitieron, sin duda, una mayor libertad en la elaboración de las figuras porque, por ejemplo, un brazo extendido o una flor sostenida en una mano pueden pegarse al segundo plano sin correr el riesgo de que se rompan. Por ello, en el mismo grado de evolución se aprecian en los relieves unos gestos más expresivos y unas mejores representaciones de figuras andando de prisa que en el bulto redondo. Por otro lado, el relieve presentaba algunas dificultades que no se producían en las estatuas, porque les faltaba por comprender la agrupación de las figuras y la técnica para esculpirlas en diferentes planos.

Una de las formas en que los artistas intentaron resolver estos problemas puede verse en una serie de relieves de los alrededores de Esparta, que muestran semejanzas importantes y suficientes diferencias con otras obras conocidas como para considerarlas del mismo grupo. Sin duda, estaban relacionadas con los ritos funerarios y por ello recibieron el nombre de lápidas espartanas. Un hombre o un héroe, quizás el fallecido, se sienta en un trono finamente esculpido en una de estas lápidas (página 92). Mira benignamente al espectador. El giro poco natural de su cabeza, pues ni su cuerpo ni su ropa son copias de la naturaleza, es menos notorio que el giro correspondiente de la cintura de la figura alada de Delos, cuyo cuerpo muestra de otra forma distinta una concepción mucho más delicada de la naturaleza. Si se analizan los pliegues del relieve espartano, que no son en absoluto pliegues, se representan con una ingenuidad tan



Kouros III, Santuario de Apolo, Ptoion, c. 550-540 a.C. Caliza, altura: 136 cm. Museo Arqueológico, Tebas.



absolutamente confiada que casi resulta convincente, y lo misma pasa con el resto de la composición. El hombro derecho del hombre casi no se merece tal nombre, y las piernas, si se dividen por debajo de las rodillas, apenas se reconocen como tales.

Por detrás del hombre, quizás en el mismo trono, aunque es más probable que sea una silla separada, se representa a su mujer enteramente de perfil sin esculpir, dejada a la imaginación. Pensando en representarla lejos del espectador, el artista antiguo, que no conocía los principios del relieve, se sintió obligado a esculpirla en un plano más remoto, y lo mismo hizo con la mayor parte de la composición, de forma que se pueden distinguir siete planos distintos.

La cabeza del hombre y su brazo derecho están esculpidos en un plano frontal, el cuerpo en un segundo plano, el brazo derecho está en un plano todavía más distante, y lo mismo pasa con el brazo derecho de la mujer. La composición, a pesar de la cuidada diferenciación de planos, no resulta convincente; debido a lo comparativamente plano que resulta el relieve, el artista no pudo darle a cada plano el grosor que le corresponde por naturaleza. Las sombras de cada plano se modelan revelando la poca precisión del conjunto. De estas fallas aprendieron los griegos. De hecho, hoy existen pocos relieves con estas fallas técnicas.

Basándose en la peculiar apariencia de los distintos planos, separados bruscamente los unos de los otros, muchos han llegado a la conclusión de que este bloque muestra el efecto de una técnica de talla en madera, lo cual no es en absoluto cierto. Los diferentes planos probablemente reflejan el intento del artista de poner en práctica sus propias teorías erróneas sobre el relieve.

Este relieve demuestra, desde el punto de vista de las agrupaciones, que incluso los primeros artistas tenían terror a los espacios vacíos. El tamaño del vaso es absolutamente desproporcionado con el hombre que lo sostiene, su brazo izquierdo se alarga y su mano es demasiado larga, con lo que se llena lo que de otro modo sería un espacio en blanco.

Las líneas de la composición son muy gratas, el ojo se desliza fácilmente por todo el bloque sin desperdiciar energía. Los muebles son bonitos, las patas de león esculpidas por detrás del trono podrían servir como modelos del diseño más refinado. Aunque irreales, las caras de las figuras (fíjense en los ojos y en la redondez de la barbilla del hombre), son gratas por sus líneas y sus masas. Puede apreciarse fácilmente la intención del artista de agradar al ojo, sin olvidarse de atraer las cualidades más elevadas del hombre.

La modestia de la mujer hasta el punto de trazar un velo (antes pintado) sobre su cabeza, y la atenta disposición del héroe, como si diera la bienvenida al espectador erguido en su trono, están bien concebidos y expresados. Las dos figuras pequeñas de los devotos que se acercan con sus ofrendas fueron introducidas de forma simple y clara. No obstante, por su delineación están mucho más abajo que el gallo que porta uno de ellos.

El tamaño diminuto de estas figuras se explica generalmente como un signo de su insignificancia como meros mortales, en comparación con la deidad fallecida. Si bien esto es posible, este tipo de representación en piedra es rara en Grecia. La tendencia a representar todas las cabezas al mismo nivel habla en contra de esta teoría, y los mortales que avanzan hacia

Kroisos, Anavysos, c. 525 a.C. Mármol, altura: 193 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas



Apolo Strangford, c. 500-490 a.C. Mármol, altura: 101 cm. Museo Británico, Londres.

Kouros, Ptoion, c. 510-500 a.C. Mármol, altura: 103 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas



Niké de Paionios de Mendé, c. 420 a.C.
Mármol, altura: 290 cm.
Museo Arqueológico, Olimpia.

los dioses de la tumba del monumento «Arpía» (página 93) se dibujan en toda la altura del bloque. Es más, las pequeñas figuras de la lápida espartana están esculpidas en el plano más alejado, y no sólo a un nivel más alto que los pies de los hombres a quienes les llevan las ofrendas. Ellos mismos son de alturas desiguales. Surgen aquí algunas preguntas: ¿Tenían estos primeros artistas ideas concluyentes sobre la perspectiva? ¿Estas figuras están trazadas en niveles diferentes y más pequeñas que el resto, porque se supone que se acercan desde lejos? ¿Tienen alturas diferentes porque están una detrás de la otra?

En Grecia se conocía la perspectiva mejor que lo que sugiere su ausencia en las obras maestras existentes. Hay suficientes referencias en la literatura para demostrar su existencia en la pintura. A principios del siglo V, algunas de las tragedias de Esquilo se representaron con un escenario pintado, que por supuesto es difícil de imaginar sin utilizar de algún modo la perspectiva lineal. La ausencia de perspectiva en la escultura griega, por tanto, no se debe a una falta de conocimiento de la misma, sino a un entendimiento claro de que en escultura está fuera de lugar. El artista de la lápida espartana, quizás orgulloso de su descubrimiento, probablemente intentó introducirla. Esta tentativa no tuvo éxito y estaba condenada a desaparecer, al igual que los planos en disminución.

Se puede extraer otra inferencia de este relieve en cuanto al entendimiento del artista de los principios de la escultura. Por debajo del brazo derecho del hombre está esculpida la mano derecha de la mujer, quizás para mostrar la granada que sostiene en ella. La mano, no obstante, no debería ir ahí. No es posible ver una mano sin que se sugieran las líneas del brazo o del hombro. Aquí la sugerencia es errónea porque no concuerda con las líneas del hombro que indican la cabeza y el cuello de la mujer. Al colocar la mano en una posición diferente, el artista podría haber evitado fácilmente la confusión si hubiera sabido la importancia de la sugerencia.

Esto y la carencia de éxito en relieves similares evitaron que los griegos solucionaran estos problemas, claramente demasiado difíciles para ellos. Por lo tanto, muy pocos artistas eligieron temas que precisaran duplicar las figuras. La mayoría de los relieves antiguos, tanto el alto como el bajo relieve, se limitaban a representar composiciones en un solo plano, lo cual presentaba menos dificultades técnicas y permitía que el artista se centrase enteramente en la agrupación de sus figuras y en su composición en líneas y en masas. Se puede encontrar una obra anterior en esta dirección en las losas que una vez decoraron los cuatro lados de una tumba cerca de Xanthos, en Lycia.

El friso de esta tumba rodeaba el monumento con forma de columna hasta una altura de aproximadamente 480 centímetros (15,74 pies). No se trata de una historia continua, como en el caso del Partenón, sino que describe cuatro escenas aparentemente independientes que corresponden a las cuatro paredes del monumento. En las esquinas norte y sur, más cortas, aparecen figuras fantásticas, mitad pájaro y mitad mujer, con pequeñas criaturas en los brazos humanos.

A la tumba se la conoce como el monumento de la «Arpía» (página 93): cuando se descubrió por primera vez, se trató de explicar el hallazgo de acuerdo con la mitología de la Grecia continental, en la que sólo se representaban así a las sirenas y a las arpías. No obstante, aquí no se trata de ninguna de ellas, porque las sirenas cantaban para atraer a sus víctimas con la dulzura de su voz, y las arpías se apoderaban de las almas con hábitos



Niké 21, Delos, c. 550 a.C. Mármol, altura: 90 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

inmundos y crueles. Los pájaros de esta tumba son amables; toman a los pequeños gentilmente entre los brazos y parecen quererlos bien. Los hombres y mujeres que sostienen hacen acogedores gestos de bienvenida. Puesto que la escultura griega es expresiva, se deduce que los gestos probablemente tienen un significado específico. Pueden apreciarse gestos similares de afecto y bienvenida en una lápida (una vez llamado el relieve Ino-Leucotea), en el que un bebé se acerca a su madre.

Estos pájaros, esculpidos en una tumba con una figura aparentemente de luto situada debajo de uno de ellos en el lado norte, es probable que representen la muerte. Es posible que sean invenciones del artista y no figuras perpetuadas por el folclore, porque en otra tumba de Lycia de un siglo posterior se encuentran representaciones de otras criaturas imaginarias, las «Nereidas», llamadas así porque están andando sobre el agua. Tanto las «Nereidas» como los pájaros pueden haberse introducido como representaciones concretas de una idea abstracta de una muerte rápida, arrebatando al hombre su entorno y haciéndole continuar sin descanso el camino predestinado. En la antigüedad, la muerte no era algo en absoluto horroroso: era un espíritu bondadoso, el Curandero, hermano del Sueño. Esto probablemente explica los gestos alegres de las pequeñas figuras que los pájaros llevan consigo. El tamaño de estas figuras se ha calificado de «ridículamente» pequeño, pero sólo da esa impresión cuando se compara con las personas de la composición principal. El artista aparentemente entendió que sería posible mirar por separado cada una de las partes de los relieves.

En los grupos principales, el escultor de Lycia se impuso una tarea sencilla, en tanto que en las piezas de las cuatro esquinas fue más ambicioso. Quería mostrar un espacio ilimitado en el que los pájaros se movían con las alas extendidas y los cuerpos inclinados. Los pájaros se elevan en el aire, y debajo de ellos una figura está de luto. Este tema es demasiado complicado para la escultura, la cual nunca podría hacerle justicia. El pintor puede pintar cosas que estén arriba o abajo; el escultor, al trabajar con realidades corpóreas, debe limitarse a lo tangible. No puede negarse que en este caso el escultor griego (Lycia, para todos los efectos prácticos del arte, era griega) tuvo un enorme éxito. No obstante, sus sucesores se dieron cuenta de que en estos grupos se traspasaba la esfera propia de la escultura y evitaban llegar más lejos. El que el elemento *pictórico* esté ausente en los mejores relieves griegos no se debe a que los helenos no «hubieran evolucionado hasta ese punto» sino porque *a través de* la experimentación se dieron cuenta de que no se adecuaba a las mejores prácticas de su arte.

Los grupos restantes de estos relieves consisten en figuras sentadas que recibían ofrendas o concedían favores. Las actitudes de las figuras sentadas parecen tener un carácter tan expresivo como las del friso del Partenón, en el que Zeus o Atenea se distinguen con facilidad, y en el que la falta de conocimientos sobre las características de los demás dioses sería el único motivo para no reconocerlos.

Lo mismo pasa con los relieves. No se conoce el Panteón de Lycia, pero ciertamente un lyciano conocería al hombre barbado de proporciones gruesas, ademán despreocupado e indulgente de la pared oriental. Para el espectador actual, lo acertado de los diversos animales permanece tan oscuro como en el caso de la figura sentada. El gallo en las manos del muchacho rivaliza en términos de eficacia de contornos con el gallo de la lápida espartana; y el cerdo de debajo de uno de los tronos, y especialmente el becerro lechal de la pequeña abertura, son ejemplos destacables de la escultura de animales.

Las figuras humanas llaman poderosamente la atención. Las cabezas, con la excepción de un muchacho que lleva un gallo, están prácticamente en el mismo nivel, tanto si las personas están sentadas como si están de pie. La incongruencia resultante de esta representación se disimula sabiamente haciendo que las figuras sentadas parezcan representar dioses, que convenientemente se muestran con unas proporciones sobrehumanas. Los diferentes tamaños de las figuras, por lo tanto, no impresionan tanto completamente debido a las restricciones del isokefalismo, como es el caso de Assos (página 48), pero hasta donde se requiera y se explique por la composición.

El artista ha comenzado a dominar su material. También muestra este dominio en el tratamiento de las tres mujeres del lado occidental. Resultan admirables, a pesar de su mal estado de conservación, la célebre facilidad con que tallan los pliegues de los vestidos y sus texturas, o la expresividad de los gestos y los cuerpos diseñados para ser mostrados a través de la indumentaria. El artista muestra en las vestiduras signos del habitual desconocimiento de los principios de las líneas sugeridas. Ni siquiera la indumentaria griega puede ceñirse tanto al cuerpo como en este caso, especialmente si no es lo suficientemente pesada como para caer en unos pliegues tan prominentes. Los contornos de la parte de atrás de estas mujeres, principalmente los de las más cercanas a la diosa de la derecha revelan, como los de la «Hera» de Samos, casi cada línea del cuerpo desnudo; mientras que de frente, debido a lo pesado de la indumentaria, sólo el pecho es notablemente visible; el resto apenas se sugiere. Esto sólo fue un accidente. Probablemente sorprendió al mismo autor, aunque es posible que haya aprendido la valiosa lección de las líneas sugeridas.

Uno de los primeros éxitos en esta nueva dirección es un relieve de Thasos (páginas 94 a 97), ahora en el Louvre. El relieve estaba diseñado probablemente para decorar la entrada de una cueva sagrada, porque contiene dos inscripciones en caracteres antiguos que se refieren a sacrificios rituales. Otra inscripción posterior, de alrededor del siglo II a.C., indica que un caballero llamado Aristócrates aportó las losas para la decoración de esta tumba.

El relieve consta de tres planchas, de las cuales, las dos pequeñas parece que debían unirse una a cada lado de la más grande. La composición se divide en dos partes independientes. Desde la izquierda, Apolo y las ninfas avanzan hacia la puerta abierta y, desde la derecha, Hermes y probablemente las gracias hacen lo propio. En las inscripciones se mencionan a todos por su nombre, excepto a Hermes, a quien se le reconoce por su traje y su actitud. Las musas, que en composiciones posteriores siempre aparecen como las nueve acompañantes de Apolo, fueron originalmente un número variable de ninfas. Aquí no hay representadas nueve ninfas, y no se sabe qué figuras representan a las ninfas y qué figuras representan a las gracias, porque el «tres», número tradicional de estas últimas, también corresponde a tiempos

Hades y Perséfone, relieve (fragmento), c. 470-450 a.C. Terracota, altura: 255 cm.
Museo Nacional, Reggio Calabria.





Lápida espartana, c. 550-525 a.C. Mármol, altura: 87 cm.
Museo Estatal de Berlín, Berlín.

Ofrendas de los guerreros, friso norte, Tumba de las «Arpías», Xanthos, c. 470-460 a.C. Mármol, altura: 102 cm. Museo Británico, Londres.



Ofrendas a las diosas del infierno, friso occidental, Tumba de las «Arpías», Xanthos, c. 470-460 a.C. Mármol, altura: 102 cm. Museo Británico, Londres.

más recientes. Si se intentó diferenciar ambos grupos de diosas, las diferencias eran tan nimias que no se aprecian. El artista se concentró en la agrupación de estas figuras y su modelado. Se ven cinco figuras en cada lado de la puerta, pero se dividen en grupos más pequeños de dos o tres que se corresponden de un modo inverso; porque si bien el grupo de dos de la izquierda es el más cercano al centro, el correspondiente de la derecha es el más lejano. En ambos lados se ven las figuras de un hombre y una mujer, pero se introduce una variación haciendo que el hombre y luego las mujeres aporten las líneas más vivas del diseño.

Puede apreciarse un intento similar de variedad en los grupos correspondientes a las tres mujeres. Aquí resultaba difícil introducir la variedad, porque el escultor se sentía obligado a esculpir a todas las mujeres como si estuvieran avanzando lentamente y con modestia. Puesto que las líneas de los cuerpos no le aportaron el deseado elemento diferenciador en los tejidos, se desvió de la forma acostumbrada de esculpir las figuras vestidas porque la vestimenta más completa de la mujer de la izquierda requirió de un diseño coherente con el principio de las líneas sugeridas. La comparación con la «Gracia» detrás de Hermes (página 95), en donde el escultor siguió escrupulosamente la práctica antigua de esculpir las líneas del cuerpo debajo del tejido, muestra el esfuerzo que sin duda le costó romper con la interpretación tradicional de la forma humana. Únicamente la necesidad de introducir variedad en una composición que, de otro modo, estaría bien equilibrada le habría persuadido de intentar una nueva forma de composición. Tuvo bastante éxito. Al inclinar delicadamente unas pocas partes prominentes de los cuerpos, consiguió sugerirlo todo; es más, nunca sugirió líneas en una parte que contravinieran las líneas sugeridas en otras, como es el caso de la lápida espartana. La interpretación de la forma humana en este nuevo estilo implica un concepto más exacto que el que se requiere para una definición completa de todos los contornos, porque resulta inevitable corregir impresiones falsas ahí donde se encuentran las líneas.

Es cierto que estas tres figuras no pueden compararse en cuanto a su encanto con la mujer que corona a Apolo o la «Gracia» que sigue a Hermes, ambas esculpidas por lo menos en parte en el estilo antiguo, pero ocuparán un lugar más importante en el progreso de la escultura griega. Muestran lo que era capaz de hacer el nuevo modo de interpretar las figuras vestidas, que prometía ser un enorme éxito. Por el contrario, las otras dos figuras, a pesar de su atractivo, muestran claramente las limitaciones de un estilo al que han seguido fervientemente desde un principio con la esperanza de que su perfeccionamiento fuera la solución a unos problemas difíciles. Una vez desarrollado, se percibió como erróneo y condenado a desaparecer. Es comprensible que los griegos encontraran difícil suprimir el desnudo que *realmente se está viendo* bajo el vestido. Un siglo después, con un nuevo estilo en apogeo, de nuevo descubrieron una forma de satisfacer las necesidades del pueblo y el cuerpo entero se mostró a través de la indumentaria mediante una sutil sugerencia tal que no pudieron igualar ni las obras más radicales de los primeros escultores



La belleza de las chicas que siguen a los dioses es impresionante. El entusiasmo y la alegría orgullosa de la ninfa que corona a Apolo se muestran en todas las líneas de su cuerpo. Su forma está esculpida para sacar a relucir la maravillosa moderación que evita que los nervios de la prisa desfiguren el contorno de su grácil figura. La «Gracia» de detrás de Hermes es completamente diferente, pero no resulta menos cautivadora. Quizás el pecho se interpreta demasiado pleno, pero en su conjunto los ojos recorren la figura con singular facilidad. El artista aplicó el máximo cuidado en estas dos chicas. Es una pena que estén peor preservadas que las demás, pero aún así ninguna resulta despreciada. Todas revelan toques delicados y dan prueba de la formación y la diligencia del artista.

Lo mismo ocurre con los hombres. Son unas creaciones maravillosamente expresivas. Apolo es el dios del sol, de la belleza y de la música. Escucha a la ninfa que está detrás de él mientras va hacia la puerta (como muestra su pie izquierdo). Se para y se vuelve hacia ella.

Su cabeza está bastante dañada, pero parece estar mirando por encima del hombro a la chica. Examinando su movimiento hacia adelante, se recuesta con la pierna izquierda doblada por la rodilla. El giro resultante del cuerpo está espléndidamente concebido e interpretado con una notable simplicidad en el nuevo estilo de sugerencias, porque la vestidura completa del dios obligaba al artista a romper con las antiguas tradiciones. Es imposible determinar cuántas obras median entre este Apolo y la figura alada de Delos

Gracias con ofrendas, Pasaje de Theores, Thasos, c. 480 a.C. Mármol, a: 92 cm. Museo del Louvre, París.

Hermes y una Gracia, Pasaje de Theores, Thasos, c. 480 a.C. Mármol, altura: 92 cm. Museo del Louvre, París.





Apolo y las Ninfas, Pasaje de Theores, Thasos, c. 480 a.C. Mármol, altura: 92 cm. Museo del Louvre, París.



(página 89), porque es imposible fechar ninguna con precisión; concediendo el mayor tiempo posible entre ambas creaciones, e incluso aceptando la fecha temprana de la estatua de Delos, todavía hay entre ambas dos o, más probablemente, tres generaciones cortas. Es incluso posible que estén mucho más próximas, porque el giro de la «Artemisa» de bulto redondo exigió mucho más del artista que el Apolo del relieve.

La indumentaria de Apolo es en sí misma un estudio. Por primera vez los pliegues no son rígidos, como el material en que están esculpidos; caen fácilmente y parecen blandos, incluso prestos a ceder al más mínimo impulso de una brisa contraria. Sólo la túnica debajo de la ropa superior está diseñada de forma tradicional con pliegues paralelos.

Hermes lleva una vestimenta peculiar, la capa del viajero o clámide, que en raras ocasiones aparece en la escultura arcaica. Tiene una apariencia más real que el manto de Apolo y el brazo izquierdo está esculpido con las mismas líneas paralelas que se ven en una estatua realista que representa a Cares, fechada aproximadamente en el 540 a.C. De frente, no obstante, muestra una libertad parecida a la de la ropa de Apolo.

A pesar de su pequeña capa, Hermes (página 95) estaba concebido desnudo para hacer contraste con el Apolo vestido. En comparación con las primeras figuras desnudas, sus gestos y sus pasos son más libres, debido a la facilidad con que se tallan en relieve una mano extendida y un paso enérgico. Sus rasgos y la postura de su cabeza también son mejores aunque, en su concepción general, es parecido al «Apolo» de Tenea. En ambos se distinguen claramente unas cuantas partes del cuerpo humano inconexas y cuidadosamente modeladas, aunque unidas de un modo poco natural. En la figura de Tenea, el escultor ha realizado modificaciones al esculpir una masa casi carente de significado, hecho que trató de disimular con la ropa con poco éxito, porque no podemos sentir el abdomen del dios o su pecho por debajo de la capa. También trataron en vano de imaginar cómo se unen las piernas al tronco por la manera que sugieren las líneas de los hombros.

El brazo extendido es quizás la parte mejor modelada de la figura; está lejos de resultar rígido, aunque se vea fuerte y ofrece una cálida bienvenida y una amable acogida. Pueden apreciarse claramente las diversas superficies de las partes superior e inferior del brazo y el codo con hoyuelos, y se interpretan con una perfección que no cabe esperar en alguien que encuentra tantas dificultades para unir las piernas con el tronco

Tal vez sea la boca entreabierta una referencia al Hermes Logios, «el Orador», nombre que en ocasiones se le daba al dios. No es improbable, a partir de lo que se desprende de la analogía con las copas pintadas cuyas palabras que acompañaban al gesto de dirigirse a alguien se pintasen cerca de la boca. En los principios de la escultura, la boca parlante estaba fuera de lugar. Esta rama del arte está lejos de ser accidental. A pesar de su precisión, no debe esculpirse ningún gesto que no pertenezca a la expresión primaria del personaje. Aunque concebida como una boca hablando, una boca abierta en piedra siempre provocará en el espectador una asociación con ciertas personas incapaces de tener la boca cerrada.

El artista de Thasos introdujo la boca abierta para hacer que su Hermes fuera más realista. Esto es un error, puesto que este recurso va en contra de los principios de la escultura.

Técnicamente, sólo el Hermes y una o dos figuras más se desvían de la simple tendencia a esculpir los relieves con un segundo plano de profundidad regular que rodea a las figuras. Los contornos redondeados





Nacimiento de Afrodita, detalle del «Trono Ludovisi», c. 470-460 a.C. Mármol, altura: 90 cm., longitud: 142 cm.
Museo Nacional Romano, Roma.

del Hermes, y especialmente el realismo de sus brazos y piernas, se deben al juego de luces y sombras que lo rodean, que el artista consiguió eliminando el segundo plano. El artista ha tomado la dirección correcta; los escultores del Partenón continuaron su labor y consiguieron resolver prácticamente todos los problemas del relieve. Para ser un pionero, no tuvo un éxito completo. Lamentablemente olvidó ocultar al espectador su técnica: incluso en las fotografías pueden verse las estrías irregulares. Un principio fundamental del arte establece que no deben mostrarse los medios por los que se ha creado la ilusión, porque la facilidad para engañar al espectador está en consonancia con su aversión a que se le muestre cómo se le ha engañado.

Al introducir una nueva técnica que se vale de las sombras, el escultor de Thasos no pudo hacerles justicia a las figuras. Si se mira a los pies, puede imaginarse que el pie derecho está mucho más lejos que el izquierdo, pero si se mira a las rodillas y se ve el borde del manto a la misma distancia de ambos arrojando una sombra nítida en el fondo detrás de los pies, es inevitable pensar que están en el mismo plano, lo cual es imposible incluso para Hermes. Hubiera podido obtenerse una apariencia de factura exacta separando el manto bruscamente de la pierna derecha para permitirle arrojar una sombra prominente en esta pierna. Esto, por supuesto, habría supuesto esculpir la pierna derecha desde el tobillo hasta la cadera, retrocediendo gradualmente hacia el segundo plano, porque sólo así podría separarse bastante de la rodilla. Este recurso lo utilizaron constantemente los escultores del Partenón. No obstante, si se hubiera dado en los artistas antiguos, probablemente habrían considerado este concepto demasiado violento.



Mujer desnuda tocando la flauta, detalle del «Trono Ludovisi», c. 470-460 a.C. Mármol, a: 84 cm. Museo Nacional Romano, Roma.

Así entonces, el relieve de Thasos muestra una notable mezcla de elementos nuevos y viejos, tanto en técnica como en diseño en general. Se llevó lo viejo hasta la perfección y se reconocieron sus límites. La nueva técnica se introdujo, según parece, casi a desgano, porque la observancia estricta de las tradiciones era una característica importante de los griegos anteriores a las Guerras Médicas. Hasta que los bárbaros rompieron las reliquias sagradas del pasado y los griegos se libraron no sólo políticamente del peligro siempre presente de los orientales sino también moral e intelectualmente de todo tipo de restricciones reales o imaginarias, es decir, cuando se amplió su horizonte, no se reconoció el auténtico valor de lo nuevo. Consecuentemente se desarrolló con una rapidez que hizo lucir lento el avance de los maestros anteriores y más conservadores.

Conservadurismo y facilidad técnica antes que libertad de ideas

Si existiera un juego completo de estatuas anteriores a las Guerras Médicas, probablemente se podría ver en él la tenacidad con la que los griegos antiguos se aferraban a la forma tradicional de interpretar el cuerpo humano. Los escultores estaban preparados para mejorar los logros de sus predecesores, pero no deseaban emprender nuevos rumbos. No existe un juego completo de estatuas. Se conservan unas cuantas piezas de buena factura, y estas, aunque son suficientemente numerosas para dar validez al argumento anterior, no pueden demostrarlo sin una serie completa de estatuas antiguas de Atenas que muestren el avance gradual de la escultura de esta ciudad durante casi un siglo. La mayoría de estas estatuas proceden de Atenas, de forma que al utilizarlas en este contexto se corre el riesgo de confundir las tendencias de una escuela local con los numerosos principios que gobiernan toda Grecia. Esto puede evitarse teniendo en cuenta que las figuras atenienses no pretenden llevar la carga de la prueba, sino que simplemente muestran lo que en apariencia estaba consolidado en otros monumentos.

Durante las excavaciones de la Acrópolis de Atenas de 1885 a 1891, cuando se revolvió cada metro cuadrado de terreno, se encontraron unas treinta figuras de mujeres vestidas. Los persas las habían destrozado en el 480 a.C. y los atenienses las habían enterrado después de la victoria de la batalla de Salamina, quizás para ampliar el nivel de la superficie de la Acrópolis junto con otra *basura*.

Durante veintitrés siglos yacieron ocultas en el suelo seco sobre roca viva y escaparon de la destrucción total y del olvido en el que cayó la mayor parte de la escultura contemporánea. Ni siquiera se conservan las copias romanas de este período. Los romanos no apreciaron las primeras obras de arte griegas.

Cuando descubrieron por primera vez estas figuras, tenían restos de pintura, lo cual refuerza el argumento de que las primeras estatuas

llevaban color. Todas son de mármol y representan mujeres desconocidas. Aunque estaban dedicadas a ella y ocupaban el recinto sagrado, difícilmente pueden considerarse imágenes de Atenea, porque ninguna lleva sus símbolos: casco, lanza, escudo o égida. Actualmente se cree que eran sacerdotisas de Atenea, pero en ningún lugar de la literatura se hace mención a la costumbre de que estas sacerdotisas pudieran tener sus estatuas conmemorativas al final de su tiempo al servicio de la diosa ni durante el desempeño de su labor. No obstante, se conoce esta costumbre en Argos, donde estaba el famoso templo de Hera. Las estatuas de Atenas, ya fueran sacerdotisas o simples damas atenienses, parece que fueron erigidas a intervalos durante un período de sesenta años o más. Quizás el último tuviera lugar el mismo año de la invasión persa, y el primero seguramente no fue anterior a cuando Pisístrato se estableció firmemente en Atenas. Esto lo prueba no sólo la comparación de las estatuas con una Atenea excavada al mismo tiempo que formaba parte de las decoraciones del frontón de un templo grande construido por Pisístrato, sino también al hecho de que muchas piezas en piedra blanda de la misma excavación son anteriores a las figuras de mármol tan claramente como son, por lo menos en parte, posteriores a las obras bastas de alrededor del 600 a.C. y las décadas posteriores.

Las series enteras han sido clasificadas recientemente desde varios puntos de vista, y aunque es imposible distinguir en todos los casos las más antiguas de las más recientes, no puede albergarse duda alguna sobre qué figuras son las primeras de la serie y cuáles son las del final.

Una de las primeras (página 109), no es diferente en su concepción a las estatuas de los «Apolos». El pecho está esculpido con una amplitud y una falta de precisión, características tanto en su posición como en su forma. Por debajo del pecho, el cuerpo parece una masa informe. Incluso los contornos están equivocados, porque las líneas de los hombros, desde la cintura hasta las caderas y las piernas, muestran una concepción poco clara de los contornos reales de las mujeres. Al igual que las figuras de los «Apolos», esta estatua estaba esculpida con las restricciones que imponen la forma del bloque y el peso del material.

Los brazos, aunque se separan por debajo de los hombros, no se despegan demasiado del cuerpo, porque el escultor no se atrevió a separarlos demasiado. Esto explica las líneas comparativamente rectas del cuerpo, que el artista sólo percibió vagamente y que, por lo tanto, fácilmente fingían la dirección más fácil sugerida por los brazos ahora perdidos. Las líneas no se deben en absoluto al vestido de las figuras porque, aunque la vestimenta era lo suficientemente pesada como para caer por delante en grandes pliegues, todo fue suprimido excepto aquellas partes del cuerpo que el escultor había concebido claramente para ser mostradas. Esto se aprecia claramente en el pecho, donde el artista confió por completo en la incorporación de la pintura para mostrar la vestimenta. La indumentaria está muy ceñida a las piernas, revelando ligeros pliegues no muy diferentes a los de la capa del Hermes de Thassos (página 97). La postura de la figura es erguida pero neutral, menos indicativa del carácter de esta mujer en concreto que de la clase a la que pertenece. La cabeza se apoya, alta y orgullosa, sobre un cuello cuya extrema delgadez, necesaria por motivos técnicos, se disimula de alguna forma con las trenzas que caen sobre los hombros.

Los rasgos son prominentes y se interpretan con la sencillez de aquel que todavía no ha aprendido a leer en ellos más que lo que la forma real implica.

El tratamiento de las cejas es especialmente interesante. El artista aparentemente tenía una idea clara de la distancia entre la ceja y el globo ocular, pero transformó la distancia de profundidad en distancia de altura, quizás porque era difícil interpretarla correctamente, pero es más probable que haya sido por la debilidad de su memoria. El resultado fue un ojo aparentemente saltón, tanto más cuanto el tratamiento de los párpados conlleva las mismas dificultades que las cejas. Los párpados superiores e inferiores se curvan en direcciones contrarias, pero sin que se note ninguna diferencia en forma y contenido. Lo mismo ocurre con los labios, porque el labio inferior sólo es el labio superior invertido, o al revés.

Parece que la figura entera es una interpretación bastante justa de la concepción vaga de un artista primitivo del cuerpo femenino. En ningún lugar se percibe que el artista sea consciente de su falta de técnica.

Se dio cuenta de las limitaciones de los materiales con los que trabajaba y se sometió a ellas con buen humor porque sus conceptos eran lo suficientemente vagos como para adaptarse con facilidad a cualquier contingencia.



Joven presentando una ofrenda, detalle del «Trono Ludovisi», c. 470-460 a.C. Mármol, a: 84 cm. Museo Nacional Romano, Roma.



Koré, Karatea, c. 570-560 a.C. Mármol, altura: 193 cm.
Museo Estatal de Berlín, Berlín.

En el caso de la anchura del cuello, diseñado para soportar una cabeza pesada y ocultado inteligentemente con las trenzas, probablemente se encuentre incluso un signo de satisfacción por parte del escultor con su propia obra. Hay una inscripción de un artista de Naxos que vivió en la misma época y que también estaba tan satisfecho con su propia creación, por muy defectuosa que parezca hoy en día, que escribió debajo de ella «Alxenor de Naxos me creó. ¡Contempladme!». No se sabe lo que hay escrito en la base de esta figura, pero no sería sorprendente encontrar una frase igual de autocomplaciente.

Con cada nueva obra, los escultores de estas series demostraban que habían avanzado en técnica y en claridad de concepción. Sus imágenes mentales del cuerpo se habían vuelto algo más nítidas, su concepto del tejido envolvente había aumentado y su técnica seguía el ritmo de los avances generales. En todas estas figuras la vestimenta es de suma importancia, pero no serían griegos si no se hubieran interesado en los desnudos. Como resultado, emplearon el máximo cuidado en la única parte descubierta: la cara. En la escultura griega, la cara en su conjunto es sólo una de las muchas partes interesantes del cuerpo y la única con derecho a tantos cuidados. Por otro lado, los escultores de la Acrópolis se sintieron obligados a expresar en la cara todo el esfuerzo que sus contemporáneos invirtieron en los desnudos, y sus sucesores fueron más habilidosos en el tratamiento de la vestimenta que se distingue al utilizar el cuerpo entero.

Tenían muy pocas opciones, puesto que posar era ilegal: todas adelantan una pierna y sostienen elegantemente la vestimenta en una mano. Por lo tanto, los artistas tenían que enfrentarse con el problema no griego de la expresión facial, en un momento en el que se desconocía el significado completo de unos rasgos reveladores. Desde este punto de vista, la exageración de los rasgos a la que los escultores recurrieron es tan poco sorprendente como su incapacidad de transmitir un significado claro. La expresión facial en su caso no surgió del deseo innato de ponerle un alma al rostro, de hecho desconocían el significado espiritual de la misma palabra «alma». Es más bien el resultado de su esfuerzo vano por resolver un problema técnico.

Únicamente el cuidado empleado en los tejidos elaborados iguala a la cuidadosa atención prestada a las caras de estas figuras. Al principio, no eran capaces de representar la plenitud de la indumentaria que cubre un cuerpo bellamente formado, y no satisfecho con tomarse las mismas libertades con la vestimenta del escultor de una de las primeras figuras, el artista decidió con esculpir por sí mismo el vestido, lo que de nuevo influyó sobre todo el diseño de las figuras. Los ángulos agudos del cuerpo humano son desagradables porque indican un desarrollo pobre, pero en la ropa están menos fuera de lugar, y a menudo son incluso aceptables.

Cuando se dieron cuenta de ello, pensaron que añadían sabor a la obra y ya no se limitaron a la ropa, sino que también lo introdujeron en la cara. Algunos escultores llevaron esta práctica tan lejos que puede decirse que sus figuras carecen completamente de líneas rectas y ángulos rectos. La ceja está sumamente arqueada, los ojos están inclinados hacia la nariz, y el difícil problema de la boca se soluciona tallando los labios con una curva cerrada.

No obstante, no todos los escultores estaban entusiasmados con esta moda de la curva cerrada y el ángulo oblicuo. Muchas cabezas (página 53) que pertenecen a esta serie son sencillas y claras.

Por eso, se les clasificó dentro de la escuela de escultura dórica, a la que algunos atribuyen estas características. No obstante, las estrechas relaciones

que existían entre los distintos centros artísticos desde los comienzos en Grecia, y el fácil intercambio de ideas en cualquier lugar, pero muy especialmente en Olimpia y Delfos, donde podían verse obras de toda Grecia, y donde dorios y jonios se encontraban en pie de igualdad durante días en los frecuentes juegos nacionales, indican que los escultores de las figuras más elegantes del estilo angular estaban familiarizados con las prácticas de las demás escuelas. Estas cabezas, en lugar de ser obra de artistas foráneos, pueden mostrar una reacción involuntaria de algunos atenienses que habían empezado a darse cuenta por sí mismos del error que cometieron al prestar tanta atención a la vestimenta.

Un estudio de unas pocas de estas figuras demuestra estos hechos. En la figura de la página 111, el escultor ha concebido más nítidamente que sus predecesores su tarea de esculpir una figura vestida. La línea del lado izquierdo no se diferencia de la línea de la figura más antigua (página 109), pero si bien se intentaba que representase el contorno real del cuerpo, aquí se explica, por lo menos en parte, por los pliegues de la indumentaria. El pecho, que en la otra figura es tan prominente como para pasar por alto que la mujer está vestida, aquí se trata con tanta moderación que casi pasa desapercibido. La vestimenta se ha convertido en la parte más importante, y el pecho, para que no domine sobre la vestimenta, se esconde debajo de las trenzas. Esto contrasta enormemente con la estatua más antigua, en la que el escultor había colocado las trenzas a los lados para que el pecho fuera visible. No pueden darse ejemplos más claros del cambio de concepción en el escultor. El más antiguo artista entendió que su trabajo era esculpir una figura humana que casualmente está vestida; el escultor más reciente trató de representar una vestimenta que casualmente lleva una mujer. Las bellas formas que se conservan en algunas de estas figuras parecen indicar que estas mujeres llevaban ropa de fiesta. Quizás las mujeres plasmadas aquí insistieron en que se representaran cuidadosamente los vestidos, aún a costa de menospreciar los cuerpos.

Las caras de las dos estatuas escogidas para la comparación presentan enormes diferencias no sólo en cuanto a sus contornos, sino también en el tratamiento de los detalles. Por ejemplo, el último escultor tenía una idea mucho más clara de las distintas partes del ojo. Diferenció cuidadosa y claramente los párpados superior e inferior y talló el párpado superior, quizás entusiasmado por haberse dado cuenta de toda su longitud, y al mismo tiempo todavía ignorante de la posibilidad de sugerir su extensión aún estando el ojo cerrado. Cometió un error y dejó la obra abierta a la mala interpretación, porque algunas personas bajan los párpados superiores sin cerrar del todo los ojos, y puesto que se tiende a leer el carácter habitual o su estado momentáneo en los ojos, no podemos evitar hacer lo mismo con las primeras estatuas atenienses. Si, por otro lado, el escultor quisiera realmente expresar el carácter, que probablemente no sea el caso dada la ausencia de individualidad de la figura, no tuvo realmente éxito. La exageración lo hizo imposible. Es más probable que no hubiera otra razón para esculpir los párpados superiores en toda su extensión que la de estar intentando expresar verídicamente su imagen mental de un ojo y lo que le rodea.

Quizás la boca sea la mejor parte de la estatua. Los labios son rectos, pero están llenos de modulaciones delicadas y recorren las mejillas con fluidez. Es una boca refinada y bonita, tratada con la misma exageración que la mayoría de las estatuas, que es lo más notable, pues la boca presentó



Koré 682, Acrópolis, Atenas, c. 520-510 a.C. Mármol, altura: 182 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Koré 681, Acrópolis, Atenas, c. 525 a.C. Mármol, altura: 201 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.



Koré 675, Acrópolis, Atenas, c. 520-510 a.C.
Mármol, altura: 54,5 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

grandes dificultades a los primeros escultores. La división clara y la terminación abrupta, tal y como aparecen en una de las cabezas más antiguas de Hera en Olimpia (página 107), presentes también en la máscara de oro de un guerrero micénico con barba, demostraron ser satisfactorias en una fecha posterior. Una cabeza de bronce de la Acrópolis (página 106) y la cabeza de una dama (*Koré*) de la Acrópolis (página 109) representan el siguiente paso, con la línea transversal de los labios recta, y los labios arqueados casi igual arriba y abajo. Vista de perfil, una línea recta de este tipo es insatisfactoria, donde parece formar un ángulo desagradable con las líneas de la mandíbula.



Cabeza de un hombre con barba, Acrópolis, Atenas, c. 490 a.C. Bronce, altura: 27 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Por lo tanto, la boca estaba esculpida e inclinada hacia abajo desde las esquinas, lo cual, no obstante, precisaba un tratamiento peculiar de la línea que une las dos comisuras de la boca. Lo más fácil era esculpir una curva, como se puede ver en la mayoría de las cabezas anteriores a las Guerras Médicas. La curva es más grata que la división rotunda, pero no era menos diferente de la naturaleza. Los escritores especializados en escultura griega, al tropezar con esta peculiar curva, la llamaron «sonrisa arcaica». Esto es un error, porque los griegos no pretendían con ella esculpir una sonrisa. Muy al contrario, la curva era el resultado de una dificultad técnica. Atenas se adecuó especialmente a las tendencias de algunos escultores locales, que la desarrollaron y explotaron en abundancia. No obstante, la mayoría de los artistas griegos nunca estuvieron del todo satisfechos con esta solución e intentaron continuamente alcanzar una expresión más agradable en la boca humana.

Se pueden encontrar dos experimentos interesantes entre las figuras de la Acrópolis. El labio inferior (cabeza, página 53) se trata exactamente igual que el labio de la cabeza de bronce (página 106), con el borde superior recto para la vista frontal y el borde inferior en una curva caída desde las esquinas para concordar con la línea de la mandíbula vista de perfil. El labio superior está dividido en dos curvas que se unen en el centro, formando lo que se llama un «arco de cupido», lo cual representa una gran mejora sobre la curva simple, pero en el fondo aún no es del todo grato. El siguiente artista llegó un poco más lejos, y en su figura dividió de nuevo en dos cada una de las dos curvas del labio superior. El resultado fue una boca extremadamente delicada. Al seguir este consejo de dividir el labio en partes, el escultor de la figura (página 111), que fue el punto de inicio de esta discusión, tuvo éxito al esculpir una boca más exquisita [18].

La simplicidad de esta figura contrasta enormemente con una de las últimas estatuas de la serie. La última figura, aunque su tratamiento es extremadamente delicado, muestra una tendencia hacia las líneas angulares y las curvas pronunciadas, llevadas a un punto desagradable. Lo que es más, indica la infidelidad del artista con la representación de la idea. Copió la técnica de sus predecesores. Las espirales de los rizos que ocuparon el lugar de las trenzas estaban bien hechas, pero están esculpidas *exactamente* igual que el pliegue superior de las prendas exteriores: el artista no sintió las cualidades de los objetos que talló. Lo mismo le pasó probablemente con los ojos y con las espirales en que terminan los cabellos sobre la frente.

Si el escultor hubiera sido libre para plasmar sus ideas tal y como las concibió, probablemente habría esculpido una figura completamente diferente, pero por alguna razón estaba obligado a diseñar la estatua de esta mujer exactamente del mismo modo que sus predecesores. Parece que eran el deseo y la prerrogativa de una de estas damas que su estatua estuviese esculpida de esta forma consagrada por el tiempo. De hecho, cabe preguntarse si serían lo suficientemente audaces como para romper con esta costumbre y esculpir su estatua en un nuevo estilo para amoldarse a la técnica más lograda y a las ideas más correctas de los artistas. Sólo después de que los persas hubieran destruido estas estatuas, y los atenienses las hubieran enterrado, se atrevieron los artistas y sus mecenas a emprender nuevos rumbos.

Las últimas estatuas de esta serie sugieren lo que probablemente pasó con la escultura griega de no producirse el despertar y la liberación que siguió a la victoria sobre los bárbaros. La técnica de los artistas había mejorado, pero su concepción no halló una expresión adecuada en una nueva dirección. Basta con comparar la elaboración excesiva de la *Koré* de la página 170, o las caprichosas espirales del pelo de la página 74, con las primeras creaciones de las series de la Acrópolis para ver el peligro de la fosilización de las ideas que comenzaba a amenazar a los escultores. Por otro lado, algunas estatuas muestran indicios de vigor y sinceridad. Quizás los griegos hubieran sido capaces de recuperarse ellos solos, incluso sin el estímulo de las Guerras Médicas.



Hera, Templo de Hera, Olimpia, c. 600 a.C. Caliza, altura: 52 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.





Koré 679, Acrópolis, Atenas, c. 530 a.C. Mármol, altura: 118 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.



Koré 678, Acrópolis, Atenas, c. 530 a.C. Mármol, altura: 96.4 cm.
Museo de la Acrópolis, Atenas.





Koré 670, Acrópolis, Atenas, c. 520 a.C. Mármol, altura: 115 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

Koré 674, Acrópolis, Atenas, c. 500, a.C. Mármol, altura: 92 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



PERÍODO DE TRANSICIÓN

Las Guerras Médicas marcaron un hito en el desarrollo del pueblo griego. Cuando el enorme ejército de Jerjes consiguió reducir a los griegos continentales, pareció como si todo el sueño de barbarie y caos indomables fuera a convertirse en realidad. Toda la energía de los últimos años se había invertido en vano porque la nueva era amenazaba con mandar al olvido los ideales por los que habían luchado. Cuando estalla un acontecimiento de este tipo, el país perece a menos que los logros pasados lo mantengan a flote. A este respecto, los países son como las personas, cuyas conquistas dependen del «grado de fortaleza moral que han adquirido sus corazones». Los griegos vencieron a los persas; el caos no era indomeñable; la causa de la ley, la luz y el progreso había mostrado su capacidad de superar obstáculos aparentemente inalcanzables. No hay nada insuperable para quien posea la fuerza de la fe; no hay limitaciones arbitrarias ni espirituales invencibles si entorpecen el avance de la justicia verdadera. Con este entendimiento llegó el espíritu de la libertad; ya nadie es un mero mortal en brazos de un destino incontrolable, se siente la parte divina de todo ser humano y se cuenta con unas posibilidades ilimitadas, como es el derecho de los dioses. Cuando los griegos tomaron los remos y pelearon en la bahía de Salamina, cuando los numerosos barcos persas fijaron su rumbo y la armada enemiga se dio a la fuga, el pueblo empezó a darse cuenta de lo que era capaz de hacer con su fuerza de voluntad. Cuando los atenienses volvieron a su ciudad y la encontraron en ruinas y comenzaron su reconstrucción, aprendieron que «aunque el bien se vea afectado, el mal nunca triunfa».

En consecuencia, un espíritu de libertad impregnó todos los ámbitos de la vida griega. Su literatura se hizo eco del mismo, su filosofía se construyó sobre él y su arte lo expresó. La libertad, el atrevimiento en la concepción y la ejecución se percibieron por igual inmediatamente; ya no se seguía lo viejo porque fuera venerable: se valoró y se mantuvo si era bueno o se desechó y olvidó si demostraba ser una herencia sin vida del pasado.

El impulso que recibió toda la raza después de las Guerras Médicas fue tal, que resultan menos impresionantes los grilletes rotos que el uso que se hizo de la libertad recién ganada. Tomar el camino fácil en una vida bastante limitada es un logro mucho menos importante que seguir la dirección correcta, sin apartarse ni un ápice, cuando se superan las limitaciones. Este último fue el caso de los escultores griegos; nunca consideraron su libertad como una licencia de todas las leyes, sino como el derecho de escoger lo mejor. No sucumbieron a un espíritu temerario de innovación, ni avanzaron a trompadas, ni rompieron completamente con el pasado. Se alzaron sobre los hombros de los mejores logros de sus predecesores, eliminando sólo las restricciones que los primeros artistas habían permitido para desarrollar e impedir arbitrariamente las mejores expresiones de sus ideas.

Todas las limitaciones de esta forma de pensar no pueden desaparecer de repente. Los primeros treinta años posteriores a las Guerras Médicas fueron un período de transición. Se conservan pocas obras de este período, desafortunadamente. Poco se sabe de los escultores que prepararon el camino a Fidias. No obstante, se destacan tres hombres, los cuales realizaron logros notables en escultura: Mirón, Pitágoras y Calamis. Sus obras están relacionadas con el pasado por su afinidad con las creaciones de otros dos hombres: Critios y Nesiostes, que fueron los escultores de uno de los grupos más famosos de la antigüedad, en el que todavía utilizan un estilo aún más antiguo.

Cuando Jerjes saqueó Atenas y ordenó destruir la mayor parte de los templos y las estatuas, se quedó tan prendado de un grupo en bronce que conmemoraba a Harmodio y Aristogitón que decretó su preservación y se lo llevó a Persia. Esto fue realmente sorprendente, pues estos jóvenes fueron los asesinos de Hiparco, uno de los hijos de Pisístrato, hermano de Hipias, que acompañaron a Jerjes en su campaña contra Grecia. La cadena de sucesos que desató este asesinato dio como resultado la caída de la monarquía en Atenas. Los atenienses olvidaron el hecho de que fueron el rencor y el odio los que provocaron el asesinato, y consideraron a los tiranicidas los defensores de la libertad, por lo que encargaron sus estatuas a Antenor, probablemente poco después del 510 a.C. De nuevo, no bien habían vuelto a Atenas tras la batalla de Salamina (480 a.C.), los atenienses, reticentes a no contar con sus tiranicidas, encargaron a Critios y Nesiotes que erigieran un nuevo grupo. Parece ser que Antenor estaba muerto y estos dos escultores, puesto que no se sabe mucho de ellos, podrían ser sus alumnos, o incluso sus ayudantes en el momento en que hizo el grupo original.

A través de copias en monedas, vasos y relieves, dos figuras de Nápoles (página 115) de factura romana posterior, se han reconocido como copia tamaño real del grupo de los tiranicidas. Sin duda, se las realizó tan parecidas a las estatuas de Atenor como fue posible. Por esta razón, bien puede decirse que forman la conexión de la escultura griega anterior y posterior a las Guerras Médicas.

Los originales eran de bronce, y los copistas romanos no necesitaron troncos para las copias, sino que las interpretaron en mármol, lo que retrasó su ejecución. Las múltiples restauraciones, en parte erróneas, alteraron muy poco afortunadamente la apariencia de las estatuas.

Algo se puede decir a favor de la restauración de las figuras antiguas [19], y el visitante promedio de los museos prefiere con acierto ver mujeres y hombres enteros, pero no debe olvidar que cuando se restaura una figura ya no tiene la apariencia de la factura griega o romana genuina. El restaurador, cuando carece de unas buenas directrices, se toma a menudo algunas libertades. Si, como es el caso, se habían perdido ambos brazos y una pierna

Heracles luchando con el toro de Creta, metopa occidental, Templo de Zeus, Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 160 cm. Museo del Louvre, París.



Torso masculino llamado «torso de Mileto», c. 480-470 a.C. Mármol, altura: 132 cm. Museo del Louvre, París.

de la estatua de Harmodio, así como la cabeza y muchas otras partes de Aristogitón, ¿cómo fue posible que el artista conociera el diseño del escultor antiguo si poseía muy poca información de la antigüedad?

Por lo tanto, hubiera sido mejor no haber hecho restauraciones en los originales. No obstante, pudieron introducirse sin riesgos en las piezas fundidas, donde es fácil corregir los errores existentes.

Las restauraciones de los tiranicidas son enormemente inexactas, como se desprende de las últimas comparaciones con monedas, vasos, etc. Esta inexactitud se aprecia especialmente en las armas de Harmodio. El restaurador creyó que se trataba de gladiadores luchando a muerte. Los gestos de Aristogitón son agresivos, por lo que Harmodio fue restaurado en posición de defensa, lo cual es incorrecto porque ambos hombres están representados avanzando hacia un enemigo común. Al restaurar el hombro derecho de Harmodio, doblado bruscamente sobre su cabeza para el combate, la figura gana en unidad y poder porque cada línea del cuerpo indica un movimiento agresivo hacia delante. Se conservan suficientes fragmentos de las piernas para apreciar que fueron correctamente restauradas.

Harmodio está embistiendo al tirano, que había insultado a su hermana. Avanza rápida e impetuosamente. Los músculos, siempre preparados en un cuerpo en movimiento, responden a la llamada de las emociones. Su cara, tratada con la misma simplicidad, lleva para el gusto moderno muy poco del sentimiento que recorre el cuerpo, por el cual su pecho sale hacia delante con gran impetuosidad. En Harmodio hay un toque de sublime honestidad en la forma en que avanza con su amigo, de edad más avanzada, quien también muestra una firme resolución, pero en cierto modo le falta entusiasmo. Su paso es menos rápido y ligero, casi vacilante, quizás para mostrar que sabe lo terrible de su propósito. Su cuerpo está soldado más firmemente, y muestra, si se lo compara con el de Harmodio, a un hombre mayor. Esta diferenciación de edades es una desviación de las prácticas anteriores. En las estatuas de «Apolo» nunca surgió la pregunta de la edad. El «Apolo» es simplemente un hombre maduro, *cualquier* hombre de rasgos y edad indefinidos. Esto no es así con los tiranicidas, porque tanto Harmodio como Aristogitón tienen unos rasgos y una edad diferenciados, aunque no claramente fijados. La cabeza de Aristogitón desafortunadamente se ha perdido; la cabeza que ahora tiene la estatua no es la original, sino una copia en un estilo que se desarrolló cerca de un siglo después. La cabeza original llevaba barba, tal y como se muestra en las copias de los vasos pintados.

La libertad de acción de estas figuras es notable si se tiene en cuenta que pertenecen en diseño, más que en ejecución, a Antenor en la última década del siglo VI. Su marcado contraste constriñe el movimiento, aun en el caso de los últimos "Apolos". Pero estaban hechas de pesado mármol, mientras estas figuras eran de bronce, un material que ofrecía menos dificultades. Los Tiranicidas, por consiguiente, deberían ser comparados con los relieves más que con las estatuas de mármol de bulto redondo. No fue difícil encontrar analogías para esa libertad, como en el Hermes de Thassos (página 95). El grupo de Nápoles, sin embargo, sobrepasa aun estas figuras por su osado concepto, y aquí probablemente muestra las mejoras que Critios y Nesiotes introdujeron en el diseño original.

Una de las tareas más vanas a las que se enfrentaron los primeros artistas fue el problema de la rapidez de movimientos en el espacio, porque todos intentaban solucionarlo con una representación realista en vez de sugerirlo, como se hizo posteriormente. Puede decirse que Los Tiranicidas ocupan una



Los Tiranicidas Harmodio y Aristogitón,
copia romana de un original griego
realizado por Critios c. 477 a.C.
Mármol, altura: 195 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



Discóbolo, el lanzador del disco, copia de un original de bronce de Mirón, c. 450 a.C. Bronce, altura: 155 cm. Gliptoteca Munich.

Discóbolo, copia de un original de bronce de Mirón, c. 450 a.C. Mármol, a: 148 cm. Museo Nacional Romano, Roma.



posición intermedia entre estos dos extremos, porque la inclinación del cuerpo de Aristogitón, la mano alzada y la pierna derecha completamente extendida indican con claridad el siguiente paso. No obstante, su postura es de descanso momentáneo entre pasos largos y vacilantes, y no de movimiento. Hay una enorme tensión muscular en la parte superior de su cuerpo, pero sin sus piernas sería imposible determinar si se debe a la acción de caminar o cualquier otra expresión de energía como, por ejemplo, la inclinación hacia delante para dar un golpe desde una posición elevada. Por supuesto, esta última es la interpretación que dio el restaurador de la posición de Aristogitón.

La acción vehemente no cuenta la historia de la misma forma que las piernas, los brazos y las líneas curvas del torso para que todas las partes del cuerpo reflejen energía controlada. En tanto que el escultor concibe las partes prominentes de su figura como un conjunto en vez de una unión, pensando en subir o bajar las extremidades, en la medida que lo permita el material, como un conjunto ensamblado, no puede esculpir una figura con vida. Sólo cuando avanza en el entendimiento del cuerpo humano como una unión completa, estrecha e integral como tal, comenzará a representar la vida. Eleve el brazo lentamente, y la acción se reflejará en el resto del cuerpo de forma notable y clara; dé un golpe fuerte e inmediatamente se notará la fuerza del gesto en los cambios que se producen en otras partes del cuerpo. Las líneas reales del brazo pueden ser las mismas en ambos casos y, no obstante, su significado es diferente según la cantidad de fuerza que sugiera el resto del cuerpo.

Mirón fue el primer escultor que entendió claramente estos principios y comenzó a hacerles justicia en sus estatuas. Para los romanos era el escultor de la vida *par excellence;* sus estatuas estaban imbuidas de *anima*, el espíritu de la vida, que distingue a los seres vivos de los seres inanimados. No obstante, no captó el alma, la parte característica del ser humano que lo diferencia de las bestias. El primer paso de los griegos fue distinguir los contornos y las masas visibles de los humanos de otras cosas; el siguiente paso fue reflejar la diferencia entre el ser humano y la materia inanimada. Mirón fue el mejor en este campo. El tercer paso todavía estaba por darse, y consistía en apreciar el lado más noble del ser humano que lo une con los dioses.

Mirón

Cómo fracasó completamente Mirón al ver en sus estatuas este lado del hombre y cómo puso toda su atención en el «soplo de vida», está probado en su más famosa escultura en la que retrató una vaca. Parecía viva: se contaron muchas anécdotas sobre las miserias de los pastores que tenían que dirigir el ganado por donde estaba la estatua. Los animales, tomándola por una de ellos, se negaban categóricamente a abandonar el lugar donde estaba. Lo que se admiraba era su *vida*. Lo mismo ocurrió con la estatua más famosa de Mirón de un hombre, su Ladas. Ladas fue un campeón olímpico que pagó con su vida la corona. Falleció por agotamiento apenas cruzó la línea de la meta.

La estatua de bronce que le hizo Mirón desapareció hace tiempo, sin dejar ni siquiera una copia. No obstante, algunos epigramas antiguos permiten formarnos una idea de la concepción de las figuras. La traducción dice:

"Al igual que cuando estabas vivo y respirando, oh Ladas; cuando corriste sobre tus tobillos con el efímero soplo de la vida y con todos los músculos tensos; justo así el artista Mirón te moldeó en bronce y grabó en todo tu cuerpo el anhelo impaciente por la corona que concede la ciudad de Pisa".

O de nuevo: "Lleno de esperanzas y expectativas está, mientras que de sus propios labios tarda en marcharse el último aliento que abandona sus costados vacíos. Ahora, ahora el bronce saltará para coger la corona; la base ya no puede retenerlo… ¡este arte es en verdad más rápido que el viento!".

Existen copias romanas de otras dos estatuas de Mirón. Al haber sido diseñadas en bronce también han perdido gran parte de la ligereza que sólo pudo transmitir el metal.

Se conocen tres copias en tamaño real y varias más pequeñas del Discóbolo, de entre las cuales un pequeño bronce de Munich (página 116) se aproxima más que los demás a la pose ligera del original, aunque su factura sea inferior. La mejor copia en mármol es el Discóbolo Lancelotti de Roma (página117). Si es genuina, es la única copia tamaño real de la estatua de Mirón que ha conservado la cabeza en su posición adecuada, mirando hacia atrás, hacia la mano que sostiene el disco. En las otras dos estatuas importantes, la de Londres y la del Vaticano de Roma, las cabezas están mal restauradas.

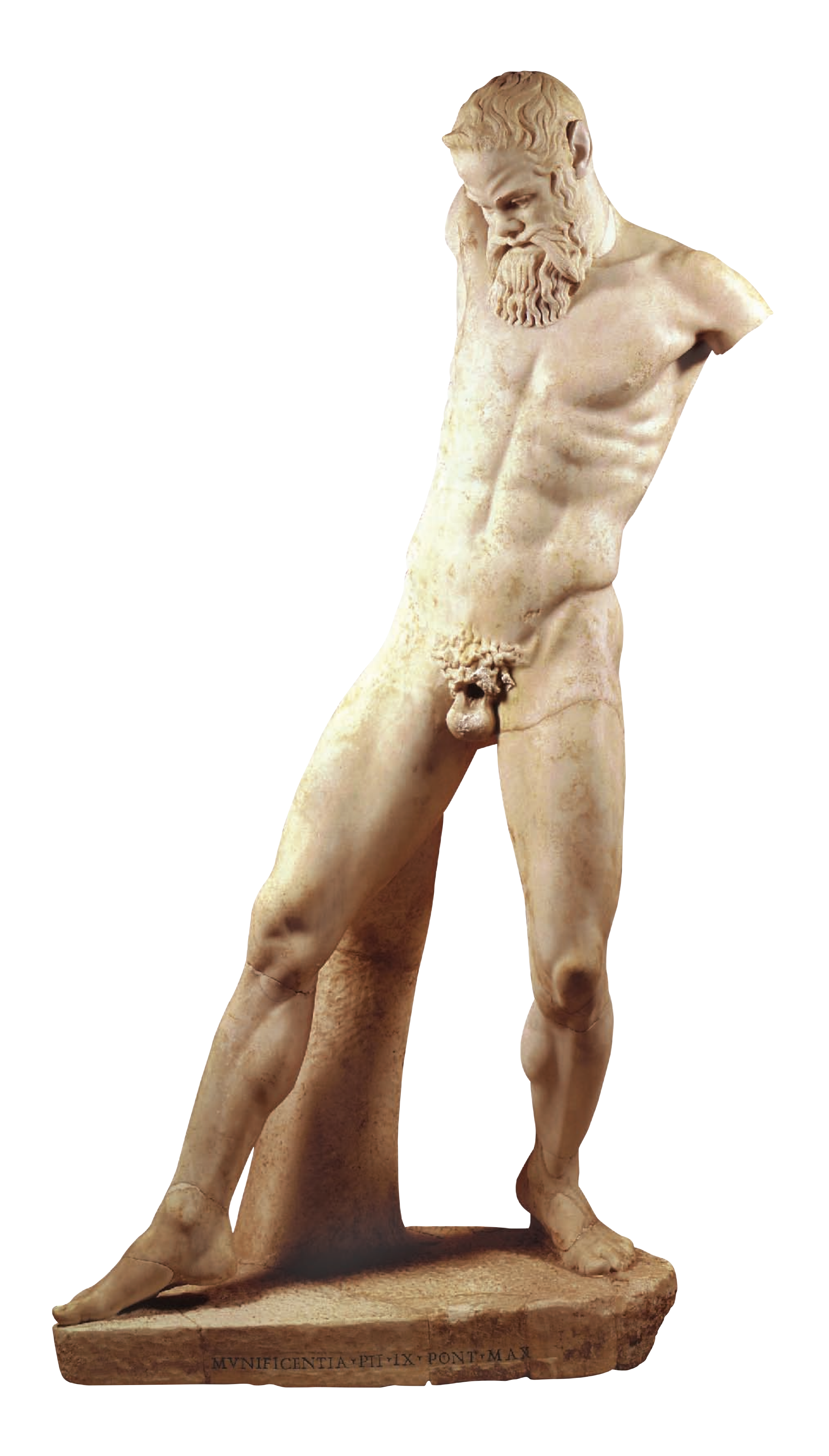
No se conoce con certeza el método de lanzar el disco en la antigüedad. Algunos creen que el atleta arrojará su arma en la dirección que marca el pie derecho, mientras que otros creen que dará unos cuantos pasos rápidos para luego girar sobre sí mismo y lanzar el arma detrás de él. Cualquier cosa que haga, su actual posición es explosiva; la asume mediante una rápida contracción muscular y la abandonará con una extensión igualmente rápida. Esto muestra la brillantez del arte de Mirón, que consistía en capturar posturas fugaces, precedidas y seguidas de un rápido movimiento. El espíritu de vida que surge de la figura sugiere la rapidez del movimiento que sigue a la rápida contracción que le precede, a la cual también marca. A este respecto, la estatua está muy alejada de la de Aristogitón. No obstante, al igual que ésta, no intenta retratar el movimiento en sí. De hecho, la relación entre las dos figuras es incluso más estrecha de lo que parece en un primer momento; al compararla, se ve cómo la una es heredera conceptualmente de la otra y, lo que es más importante, ambas figuras están diseñadas en un solo plano a pesar de que giran.

Lo mismo ocurre con el Marsias de Mirón (página 119). El restaurador domina esta técnica. Al encontrar la estatua con los brazos rotos, y pensando en algunas representaciones romanas de faunos o sátiros bailando, proporciona al torso unos brazos doblados y unas castañuelas. Estos añadidos sugieren una curva rítmica y un balanceo, en total desacuerdo con el resto del cuerpo; Marsias simplemente está retrocediendo, como cuando alguien ve una serpiente y da un salto hacia atrás.

Atenea, según cuenta la historia, inventó la flauta, pero al ver sus mejillas infladas en un arroyo, la lanzó lejos. Acto seguido, Marsias trepó tras ella, presto a robar el instrumento con la esperanza de anunciarlo como su propia creación. Cuando se paró para cogerlo, Atenea montó en cólera y Marsias retrocedió. Este es el momento que representa Mirón. En el siguiente instante, Marsias se repliega y huye. Por lo tanto, se trata de nuevo de un momento fugaz de descanso dentro del movimiento rápido que proporciona el tema.

Tanto el Discóbolo como el Marsias dan fe de otra característica notable de Mirón: su extrema moderación. El joven del disco fácilmente podría girar un poco más a la derecha o doblar un poco más sus rodillas, o elevar aún más los brazos, con lo que gana en apariencia de fuerza. No obstante, perdió uno de sus mayores atractivos: el de la fuerza reservada. Es posible hacer algo perfecto, pero si se muestra que se han invertido todos los recursos, se esfuma el encanto de la perfección, porque la facilidad con que se hace algo es la mejor promesa de unos logros aún mayores.

La cabeza de Marsias es un estudio interesante que muestra cómo Mirón, al contrario de sus predecesores, luchó por representar las características del



Marsias, copia de un original griego de Mirón. Mármol. Museo Gregoriano Profano, Vaticano.



Joven vestido con una túnica larga y ceñida, conocido como el «Auriga de Motya », c. 470 a.C. Mármol, altura: 181 cm. Museo Joseph Whitaker, Motya.

pueblo al que pertenecía. Marsias era medio salvaje, con una barba larga poco griega y un bigote, además de unos astutos ojos *mongoles*. Las cabezas de los discóbolos son quizás las partes menos interesantes [20], porque la atención se centra en el giro del cuerpo, es decir, en la acción. El pelo de la cabeza simplemente se esboza, sin ninguna similitud con la naturaleza, y los rasgos no muestran ni siquiera la cantidad adecuada de energía física. Lo mismo pasa con las demás partes externas del cuerpo, excepto quizás los pies que pisan la tierra con una fuerza notable. En su conjunto, no es sorprendente oír hablar a Plinio de Mirón con estas palabras: «Parece ser el primer escultor y el más destacado de toda la provincia en la expresión realista del arte, si bien al mismo tiempo cuida los aspectos físicos del cuerpo y no representa las sensaciones que les acompañan ni supone ninguna mejora con respecto a las prácticas burdas del arte antiguo en el tratamiento del pelo».

Es, por lo tanto, el vigor y la libertad comparativa de su concepción los que dan derecho a Mirón a ser considerado el artista más importante del período de transición y no la habilidad técnica ni la pulcritud de su factura. En esta línea otros dos hombres lideraron el avance, Pitágoras y Cálamis. Existen pocas certezas sobre ellos, y aunque el Dr. Waldstein [21] afirme que es más que probable que la estatua conocida como «Apolo con el Omfalos» (página 125) se remonte a Pitágoras, y que otras son fácilmente atribuibles a Cálamis, como la magnífica estatua del auriga de Delfos (página 121), ambas atribuciones todavía están abiertas al debate.

Pitágoras y el uso eficaz de los detalles

El argumento del Dr. Waldstein, especialmente cuando se reestructura y se fortalece, es tan interesante y proporciona una panorámica interna tan interesante en el tratamiento de estas discusiones que no puede pasarse por alto. En síntesis, demuestra que las esculturas que copian las estatuas del tipo «Apolo con el Omfalos» son estatuas de boxeadores.

Las estatuas de los vencedores no muestran a los atletas practicando el deporte en el que habían ganado, hecho que impuso a los escultores a distinguirlos mediante su desarrollo físico. Los músculos mejor entrenados de un corredor son los de las piernas, y los de un boxeador son los de la parte superior del cuerpo. Los hombros y las extremidades superiores de este tipo de «Apolo» están elaborados tan espléndidamente, y la sangre fluye tan libremente por las largas venas, que atraen de inmediato la atención. Expresan la idea de que este hombre utilizó los músculos de la parte superior del cuerpo más a menudo que cualquier otro que, de hecho, fue un boxeador. Más aún, la copia romana de este tipo del Museo Británico (página 124) tiene sobre el tronco de árbol un objeto oblongo que no puede ser, como se ha afirmado erróneamente, un arco roto y que debe ser más bien una correa de cuero como las que usaban los boxeadores antiguos en lugar de guantes.

Si esta interpretación es correcta, se demuestra que los copistas romanos por lo menos entendieron que el original representaba a un atleta. El estilo de la estatua lo sitúa inconfundiblemente en el período de transición. No obstante, la estatua más famosa de un boxeador fue la que realizó Pitágoras. No puede dudarse de que es copia de una obra famosa en estas estatuas del «Apolo con el Omfalos», puesto que existen multitud de fragmentos. Por lo tanto, *es posible* que se remonten a Pitágoras. Finalmente, esta atribución provisional de la estatua a Pitágoras se vuelve mucho más posible cuando se escucha el veredicto de los antiguos de que el uso elocuente de las venas era el punto fuerte de este artista. De Pitágoras también se admiraba el

cuidadoso tratamiento del pelo; y ninguna de las estatuas de este período muestra unos bucles tan delicados y un pelo tan bien dispuesto que llega a ser un ornamento en sí mismo, como ocurre en estas estatuas en concreto.

Este es un resumen de los argumentos del Dr. Waldstein a favor de asignar este tipo de «Apolos» a Pitágoras. Asimismo, debe concederse que presenta un caso mejor fundamentado que el ofrecido por otras tentativas similares. Incluso la atribución del Discóbolo a Mirón no goza de mejores argumentos.

Gracia y delicadeza en la factura: Cálamis

La contribución de Cálamis al mundo del arte es muy diferente de los logros de Mirón y Pitágoras, quienes trabajaron casi exclusivamente con desnudos. Fue especialmente alabado por «la disposición bonita y el orden de la vestimenta» de una de sus figuras, cuya «gracia indescriptible » y «sonrisa noble e inconsciente» también se mencionan, por lo que parece ser el digno sucesor de los escultores de las *damas vestidas* de la Acrópolis. Ninguna de sus numerosas obras de arte ha recibido una descripción precisa, aunque sus caballos han sido calificados de notablemente buenos. Quizás no sea casualidad que oyéramos hablar de la vaca de Mirón y de los caballos de Cálamis. La vaca no es por sí misma un tema especialmente bueno; es el espíritu de la vida que le confirió Mirón lo que la convierte en una obra de arte. Por otro lado, el caballo es el animal más noble de la creación y está cerca del hombre, por lo que naturalmente atrajo a Cálamis, cuyo punto fuerte no era infundir el espíritu de la vida sino la nobleza del tratamiento que confería a sus figuras, «esa gracia indescriptible» que sin duda estaba acompañada por una cierta severidad, tal y como afirma Cicerón, lo cual no resulta sorprendente teniendo en cuenta la fecha temprana en que vivió el artista.

A griegos y romanos les gustaba Cálamis; y por ello es especialmente lamentable que no haya sido posible identificar hasta ahora de forma definitiva ninguna de sus obras. Ni siquiera la atribución de *El auriga de Delfos* (página 121) a Cálamis por parte de Homole está libre de serias dudas. Todo lo que puede decirse es que el auriga muestra un estilo que no es incompatible con lo que se sabe del estilo de Cálamis.

El auriga fue descubierto en Delfos en 1896 durante las excavaciones francesas, y se ganó inmediatamente el favor del pueblo: su tratamiento es sobrio y sencillo, pero lleno de dignidad. El modelado del desnudo, especialmente en el brazo derecho, es exquisito. En la cara se aprecia cierta severidad, que probablemente dulcificaba la expresión de los ojos taraceados. Las dimensiones de la gran nariz y la larga barbilla recuerdan claramente a las de las obras más antiguas, la mayoría de las cuales muestran unas proporciones igualmente libres. El pelo de la parte superior de la cabeza es plano en la zona que no se ve, mientras que los bucles que bajan por las sienes hacia las mejillas están bien concebidos y ejecutados, así como el primer crecimiento de la barba. La vestimenta resulta elegante por su simplicidad, mientras que el riesgo de caer en la monotonía con sus pliegues largos, profundos y paralelos se evita con un continuo juego de luces y sombras igual al de las columnas estriadas. Quizás sea esta similitud con una columna lo que le da a la figura una insólita apariencia de estabilidad.

No obstante, al contemplar al auriga no debe olvidarse que formaba parte de un grupo; se han encontrado suficientes fragmentos como para asegurar que una vez formó parte de un carro tirado por varios caballos, y que estaba acompañado, por lo menos, por otra figura. Todo el monumento estaba dedicado a Polízaros, el hermano menor de los tiranos de Siracusa, según reza



El auriga de Delfos, c 475 a.C. Bronce, altura: 180 cm.
Museo Arqueológico, Delfos.



Guerrero moribundo, frontón occidental, Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C.
Mármol, longitud: 159 cm. Gliptoteca, Munich.





Apolo Choiseul-Gouffier, copia romana de un original griego esculpido en torno al 460 a.C. Mármol, altura: 178 cm.
Museo Británico, Londres.

la inscripción, fechada en torno al 475 a.C. Sólo se conservan las patas de algunos de los caballos y por supuesto que es imposible extraer conclusiones definitivas a partir de ellas; no obstante, muestran la simplicidad del tratamiento y la exactitud de observación que se aprecia en el auriga. La base del monumento estaba hecha con piedra local, mientras que el propio monumento fue sin duda esculpido en uno de los grandes centros artísticos de Grecia o del sur de Italia.

No se sabe si había muchos centros artísticos aparte de los pocos existentes en Grecia y en Reggio, Italia, donde trabajó Pitágoras. Las referencias a este respecto son escasas. No obstante, los logros de las tres décadas posteriores a las Guerras Médicas, que generalmente se atribuyen a tres hombres importantes, son tan enormes que parecen el resultado de un trabajo en equipo. Se siguió el principio de la sugerencia; se introdujeron las diferencias en los rasgos y en la edad; se comprendió el concepto del acto reflejo; se practicó la moderación, si bien los detalles de la composición se ejecutaron cuidadosamente; y se utilizaron con una certera exactitud. La combinación de estos logros fue la base del éxito de los siguientes artistas. No obstante, incluso sin ellos los primeros artistas habían empezado a marchar hacia la meta que concibieron vagamente pero que nunca pudieron conseguir.

Las esculturas de los templos, Egina y Olimpia

En el avance gradual de la escultura griega, una rama estaba destinada a jugar un papel importante: las decoraciones de los templos. El templo más antiguo con una forma clásica reconocible es el Heraion de Olimpia, ahora en ruinas, del que no se conservan restos de las decoraciones. Algunos de los restos más antiguos de este tipo se encontraron en la Acrópolis de Atenas, y están fechados en la primera mitad del siglo VI. Esculpidos en una piedra local blanda y marrón (*poros*), estaban totalmente pintados. Casi todos se utilizaban para los gabletes triangulares de los templos, llamados frontones, y ofrecen pruebas consistentes del cuidado con el que los escultores luchaban por adaptar las composiciones a la forma peculiar del espacio que iban a llenar. Se conservan muy pocas para permitir un estudio detallado de su ejecución y su concepción. La más interesante es una de las cabezas de un monstruo de tres cabezas, Tifón (páginas 50-51), que tiene el pelo y los ojos verdes. En este caso el color se aplicó simplemente para diferenciar distintas partes de la cabeza, no para imitar una apariencia natural. No es probable que esta fuera la práctica universal en los tiempos posteriores, puesto que aquí es un recurso para añadir monstruosidad a Tifón [22].

El tratamiento del ojo y de la frente es extremadamente interesante porque ofrece una mejor aproximación a las condiciones reales de las concepciones artísticas de la época de las esculturas de mármol contemporáneas subsiguientes, en las que la dificultad de la técnica a menudo impedía que el artista expresara correctamente sus ideas. Por otro lado, la toba [23] tallada muy fácilmente no presenta dificultades, por lo menos, demasiado importantes. No se aprecian las diferentes características de los párpados superiores e inferiores, mientras que la profundidad del ojo que está debajo del párpado se entiende hasta cierto punto. También la oreja, con sus intrincadas volutas, está muy alejada de muchas estatuas de mármol anteriores a las Guerras Médicas.

Tifón estaba diseñado para llenar la mitad de un frontón. Por lo tanto, sus tres cuerpos disminuyen gradualmente en altura y acaban en serpientes enroscadas formando un huso. Las serpientes adoptan casi cualquier forma sin que parezca artificial y son los temas favoritos en las primeras decoraciones de frontones.

En otro fragmento de la Acrópolis, la Hidra de cien cabezas, a la que Heracles tenía que matar, llena la mitad de la composición, mientras que Yolao y El auriga quizás llenan la mayor parte de la otra mitad. Casi cuatro siglos después, los escultores griegos recurrieron de nuevo a la representación de serpientes enroscadas cuando tuvieron que decorar el trayecto que conducía hasta el gran altar de Pérgamo, que está interrumpido por una fila de escalones. Cuando los templos comenzaron a ser más grandes, y hubo que colocar más figuras, se planteó de nuevo el problema de cómo llenar los frontones triangulares con más animación y complejidad. El frontón era un elemento arquitectónico excepcionalmente importante; la apariencia horizontal de su suelo debía mantenerse a cualquier precio, para que las figuras no se levantaran a diferentes niveles, lo que le habría restado méritos a la rectitud esencial de la línea por encima de las columnas. El tejado se inclinaba hacia el centro de las esquinas, lo que hacía imposible diseñar las figuras con la misma altura. No obstante, las figuras humanas, que fueron en todo momento las preferidas de los griegos, tienen todas una altura parecida, lo que hizo necesario justificar las diferencias de talla con la posición y no con el tamaño. Las posiciones de las figuras, por tanto, estaban fijadas hasta ciertos límites, y a menos que el artista quisiera convertirse en el esclavo del espacio tenía que diseñar su composición de forma que las figuras arrodilladas o reclinadas de sus grupos se justificaran con la idea central que controla la composición.

No se permitía que parecieran estar situadas de forma accidental, cerca o lejos del centro. Otra dificultad era un indicio del hecho de que un frontón, que es una unidad completa en sí misma, requiere que sus decoraciones sean composiciones integrales. Más aún, no permite relatar una historia de izquierda a derecha o al revés, porque arquitectónicamente la línea central a la que todo tiende y de la que todo parte es absoluta. En algunos casos, el intento de cruzar ligeramente el centro ha tenido éxito, pero la historia nunca puede continuar hacia el otro lado sin forzar el diseño arquitectónico.

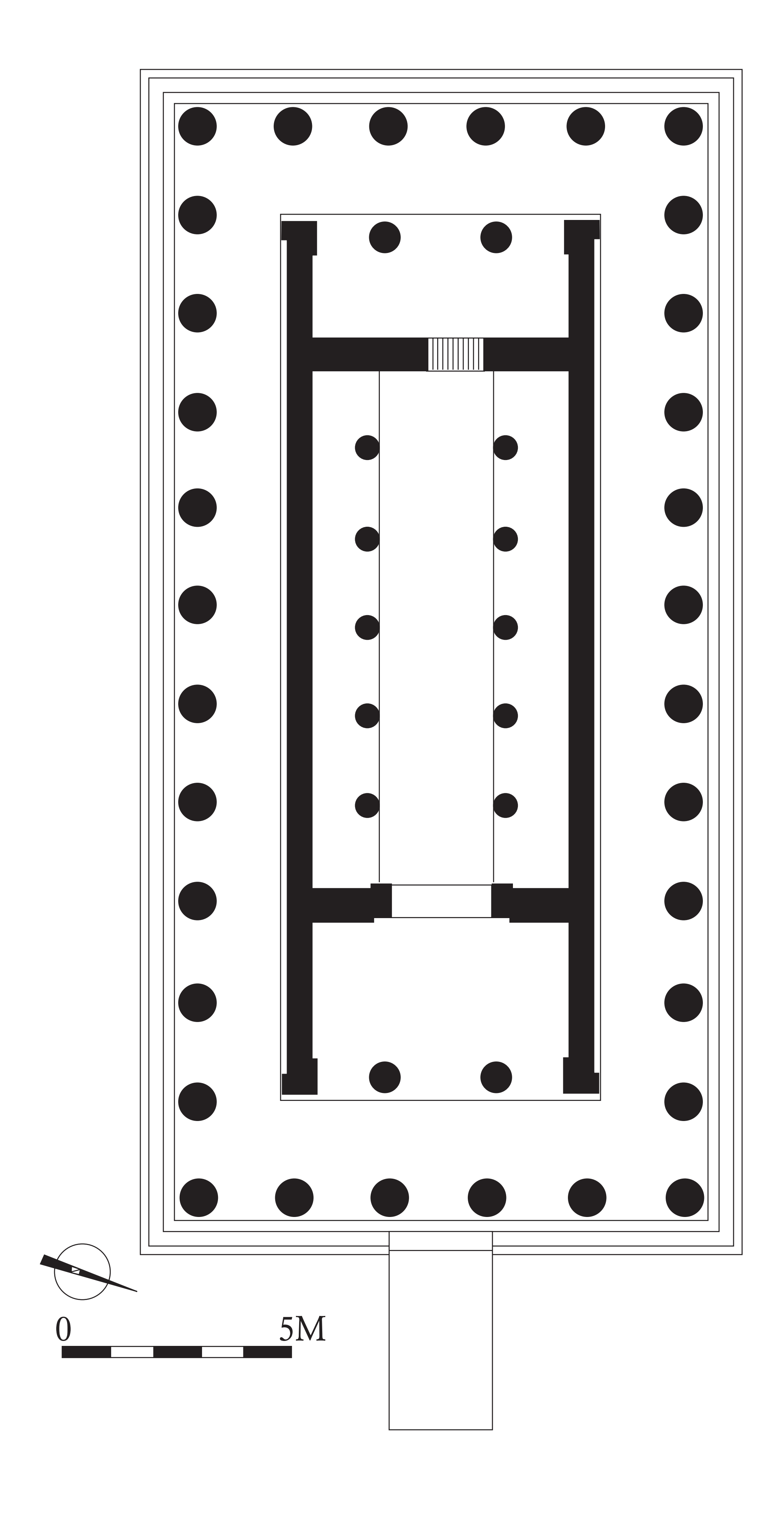
Por supuesto, esto obligó al artista a organizar su composición en dos mitades divididas bruscamente que formaban un conjunto. De nuevo, el gran artista querría que la división pareciese ser el resultado natural de esta concepción, sin que dependiera de ningún modo de consideraciones externas. No puede decirse que ningún escultor haya tenido éxito completo después del Partenón, e incluso en el mismo Partenón quizás sólo resulte satisfactorio el frontón oriental.

Hoy se conocen las composiciones de los frontones de dos grandes templos anteriores al Partenón. Los de Egina se escavaron en 1811 y ahora se encuentran en Munich; se restauraron bajo la supervisión del escultor danés Thorwaldsen, y han recibido unos cuantos añadidos de las excavaciones más recientes; las del enorme templo de Zeus en Olimpia se encontraron en las excavaciones alemanas (1875-1881) y se conservan sin restaurar en un museo construido cerca de donde se excavaron.

Se desconoce la fecha exacta del gran templo de la costa rocosa de la isla de Egina. Teniendo en cuenta sus dimensiones pretenciosas y el estilo de las decoraciones arquitectónicas y de las esculturas, difícilmente puede ser anterior a las Guerras Médicas.Tampoco puede ser posterior al 470 o al 460 a.C., porque para ese tiempo ya había comenzado la encarnizada batalla entre Egina y Atenas, que terminaría con la anexión de Egina por su gran rival y en la pérdida completa de su independencia. Incluso se desconoce a qué deidad estaba dedicada el templo. Quizás fuera a Atenea, figura central de ambos frontones, aunque es más probable que fuera a una diosa local menos conocida, Aphaia, cuyo nombre aparece en unas inscripciones importantes que encontró



Apolo con el Omfalos, Teatro de Dionisos, Atenas, copia romana de un original griego esculpido en torno al 460 a.C. Mármol, altura: 176 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas



Plano del Templo de Aphaia, Egina.



Atenea, frontón occidental, Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C. Mármol, altura: 168 cm. Gliptoteca, Munich.





Arquero y guerrero, frontón oriental, Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C. Mármol. Gliptoteca, Munich.

el profesor Furtwängler [24] en sus excavaciones, y cuyo templo menciona Pausanias. Únicamente los fragmentos del frontón occidental estaban en condiciones de ser restaurados completamente. No obstante, unos descubrimientos recientes han mostrado que deben realizarse pequeños cambios en la disposición de las figuras. Deberían introducirse unas cuantas figuras más, hasta formar un grupo de catorce. Esto deja menos espacio entre los guerreros y suscita la idea de una caótica escena de batalla, sin complicar desagradablemente las líneas ante el espectador. El tema parece estar muy bien escogido, porque las escenas de batalla se dividen naturalmente en dos mitades. El guerrero caído del centro, por quien luchan ambos bandos para salvarlo o matarlo, es la conexión. La atención del espectador se centra en él particularmente, porque se le ve tumbado a los pies de la diosa Atenea.

La introducción de Atenea para rellenar el enorme espacio central es menos satisfactoria porque, al carecer de movimiento, resulta ajena a la idea general de la composición. De pie en medio de ambos ejércitos, la diosa no indica quién es el vencedor. Ni tampoco ha tenido éxito el artista en la composición de la escena de guerra en sí y en la agrupación de los hombres. no sólo repitieron los grupos en ambos frontones, sino que también equilibraron las dos mitades de la composición con una uniformidad casi monótona. Una de las figuras más expresivas del frontón oriental es el guerrero caído (páginas 122 a 123) en la esquina de la izquierda. Ni él ni ninguno de los demás guerreros caídos están representados como muertos y echados sobre la espalda, tal y como es probable que se les representase en pintura, porque a una altura considerable del suelo ligeramente saliente del frontón es probable que los hubiera ocultado por completo. Los otros simplemente se elevan sobre sus manos, de forma que prácticamente caen en el plano en el que los espectadores los miran. No obstante, si se quiere que este guerrero capte las miradas, debería girarse más hasta que su pecho apunte hacia abajo, donde está el espectador. Por ello está representado así; pero el que el giro no esté completo se explica bellamente por la actitud de la propia figura. El hombre está herido de muerte y se ha caído, pero su firme determinación todavía controla su cuerpo e intenta levantarse, pero sus esfuerzos son vanos. Incapaz de levantarse por sí mismo, intenta darse la vuelta para ayudarse con las manos; pero incluso esto resulta inútil y pronto se desploma.



Guerrero moribundo, frontón occidental, Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C.
Mármol, longitud: 159 cm. Gliptoteca, Munich.

Las posturas arrodilladas de los arqueros son suficientemente naturales, pero los hombres detrás de ellos, de acuerdo con la nueva disposición, o en frente de ellos, que luchan con lanzas, se acuclillan demasiado porque la inclinación del tejado no les permitía erguirse como los demás lanceros, más cercanos al centro. Es más, no tienen oponentes claros, porque la división estricta de los guerreros en dos campos enfrentados lo imposibilitaba. Por lo tanto, el tema de una batalla bien organizada no es, después de todo, el más adecuado para la decoración de los frontones. Los guerreros heridos, en vez de formar una mezcla se incorporan muy acertadamente tumbados en las esquinas; y porque es su sitio *natural*, hacen que el espectador se olvide totalmente de la limitación de espacio en el que están esculpidos. Para la exposición de las diversas figuras se hará referencia al frontón oriental, donde se encuentra el modelado más cuidado y habilidoso. En cualquier otro aspecto, ambos frontones son idénticos. Contienen el mismo número de figuras en las mismas posiciones. Esto es extremadamente raro en escultura, en donde los griegos generalmente evitaban las repeticiones. No obstante, en Egina los escultores

Por lo tanto, poco después de las Guerras Médicas la atrevida simplicidad de la concepción resulta increíble. De hecho, superó la técnica del artista, porque fue completamente incapaz de representar el giro del abdomen al pecho. Él lo sabía, y por ello colocó el brazo derecho en una posición que estaba destinada a ocultar la falta de conexión entre estas dos partes vitales del cuerpo. De nuevo, el brazo está tan bien colocado, y la posición resulta tan natural por la composición de la figura, que no se intuyen los defectos que oculta hasta que se tiene el original de cerca y se mira por detrás. Estos defectos no se deben a una falta de cuidado o porque se piense que no se pueden ver; porque todas las figuras, incluso la parte posterior de este guerrero, que supuestamente no iba nunca a verse, están tan bien esculpidas que la pobreza del pecho y del abdomen, que en la naturaleza están conectados, debe explicarse por la falta de técnica del escultor y por su desconocimiento de la anatomía humana. Otra figura característica es el guerrero que está de pie, a la derecha de Atenea. Alza su mano con la lanza adelantada, a pesar de lo cual no parece que se esté moviendo ni listo para arrojar la lanza.

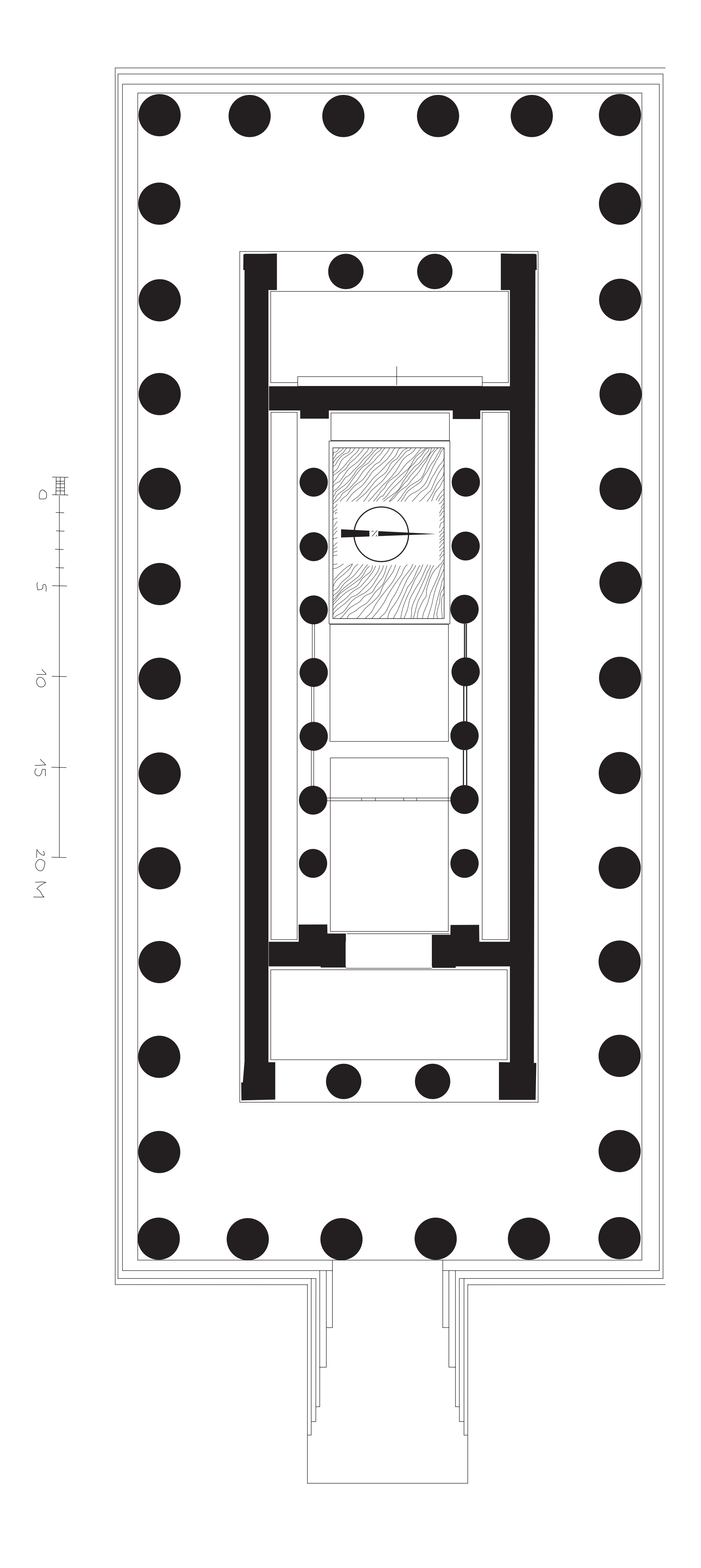


Cabeza de un guerrero, Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C. Mármol. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.





Templo de Aphaia, Egina, c. 500-480 a.C.
Mármol. Museo Arqueológico Nacional,
Atenas



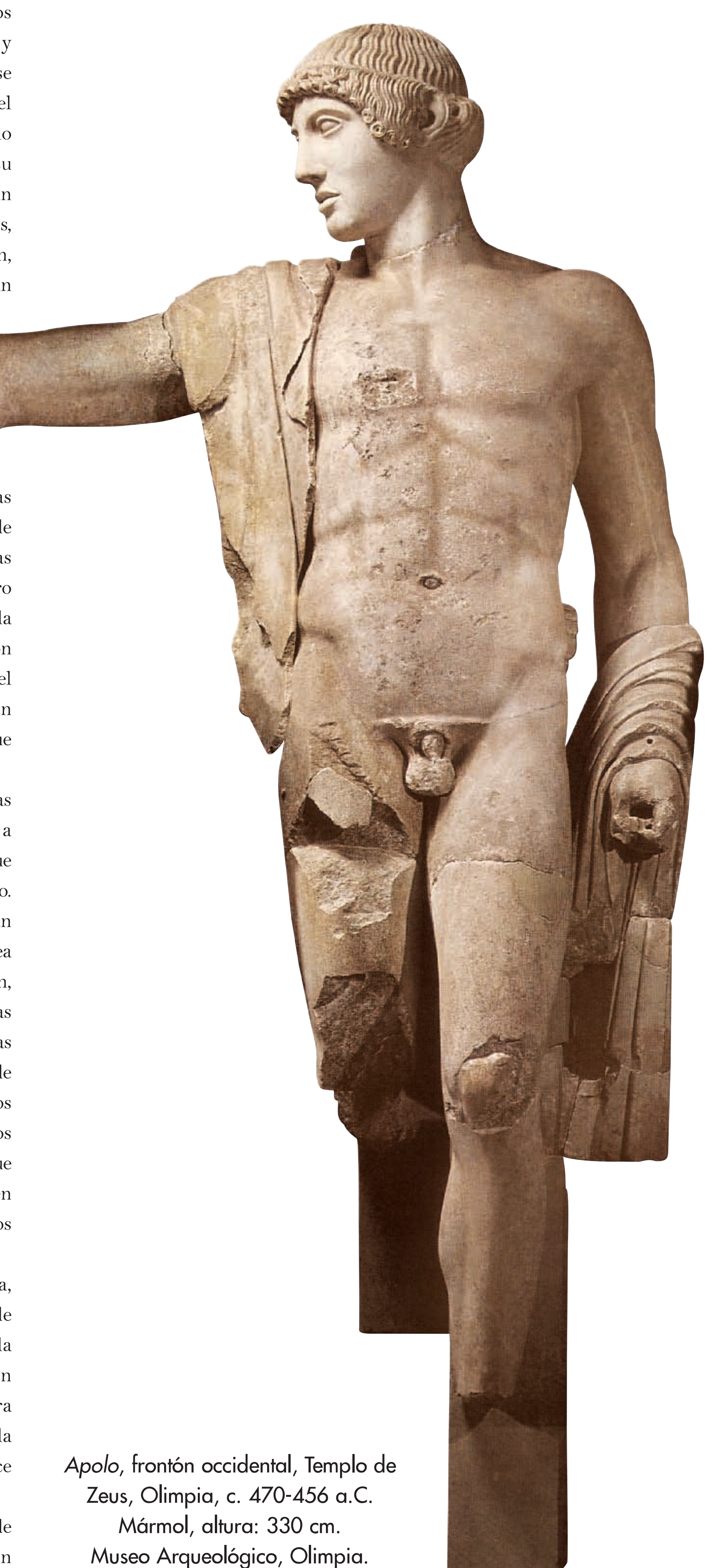
Plano del templo de Zeus, Olimpia.

Su posición no es muy diferente a la de Aristogitón, pero carece de actos reflejos; se parece más a un muñeco articulado, y carece por completo de vida y de ánima, cuya enseñanza y esclarecimiento eran tareas de Mirón. Esto se cumple en casi todas las figuras, excepto en el guerrero caído de la esquina del extremo sur: carecen de vida, no son *hombres*, sino *dibujos* de hombres y, por lo tanto, la composición no sostiene la atención. El lancero nunca arrojará su arma, el arquero no disparará la flecha, y el amigo no arrastrará al herido a un terreno seguro, y todo esto a pesar de la enorme libertad de gestos y posturas, y la completa ausencia de apoyos externos que estropeen la composición, aunque todas las figuras estén esculpidas en el duro mármol. Los gestos están ahí, pero todavía no había aparecido un Prometeo que les diera vida y movimiento. El estudio de los rostros ha sido muy difícil, porque muchos se han restaurado con la misma expresión, y porque las restauraciones se han adaptado tan bien al resto de las figuras que es casi imposible distinguirlas entre sí. Se ha imitado de modo artificial la corrosión de una superficie de mármol. Las caras genuinamente antiguas no son iguales, en absoluto. Todas las bocas sin duda forman una curva, llamada erróneamente *sonrisa arcaica*, pero muestran, no obstante, marcadas diferencias. Si se estudia cuidadosamente la expresión del arquero con atuendos orientales del ala sur del frontón occidental, no se volverá a calificar de sonriente la boca del hombre herido del ala norte del mismo frontón, tal y como se suele hacer. Su boca expresa un enorme dolor soportado con fortaleza y también la confianza en los dioses que caracterizó a los griegos, incluso a la hora de la muerte.

Hay una incongruencia importante entre la libertad de las figuras masculinas y la representación forzada de la diosa Atenea (página 127). Se ha llegado a sugerir que estaba esculpida a propósito en un estilo más antiguo para indicar que no estaba presente en persona, sino simplemente como la imagen de un templo. No obstante, la imagen de un templo parece insólitamente fuera de lugar en un campo de batalla. La explicación correcta de la posición forzada de Atenea probablemente se encuentre en el hecho de que los escultores de Egina tenían, como se sabe por la literatura, mucha práctica en esculpir figuras masculinas desnudas, pero habían descuidado por completo la representación de figuras femeninas. La Atenea de Egina guarda cierta similitud con las figuras vestidas de la Acrópolis, si bien los pliegues que cuelgan desde sus hombros se parecen a los de la tumba de las «Arpías». Por lo tanto, no es del todo improbable que los escultores de Egina tomaran prestado un modelo antiguo para su Atenea y que diseñaran sus figuras masculinas de acuerdo con su propio estilo bien desarrollado. Eran principalmente escultores de bronce, y la limpieza de los contornos que fomenta este estilo se muestra en cada una de las figuras.

Las figuras de Olimpia (páginas 135 a 141), al contrario que las de Egina, muestran signos inconfundibles de la técnica del mármol, y están llenas de esas sutiles sugerencias con que la superficie marmórea, más parecida a la vida, tienta al artista. Las pruebas de datación del gran templo de Zeus en Olimpia las resume Robinson, afirmando que «es probable que se comenzara alrededor del año 470, con el botín que tomaron los helenos en una batalla contra sus vecinos, y el arquitecto sería Libos, un nativo de Elis. No se conoce exactamente cuándo fue terminada.

Heródoto habla de la obra como finalizada en el 445, pero debió de terminarse algo antes, puesto que puede leerse que los espartanos colocaron un



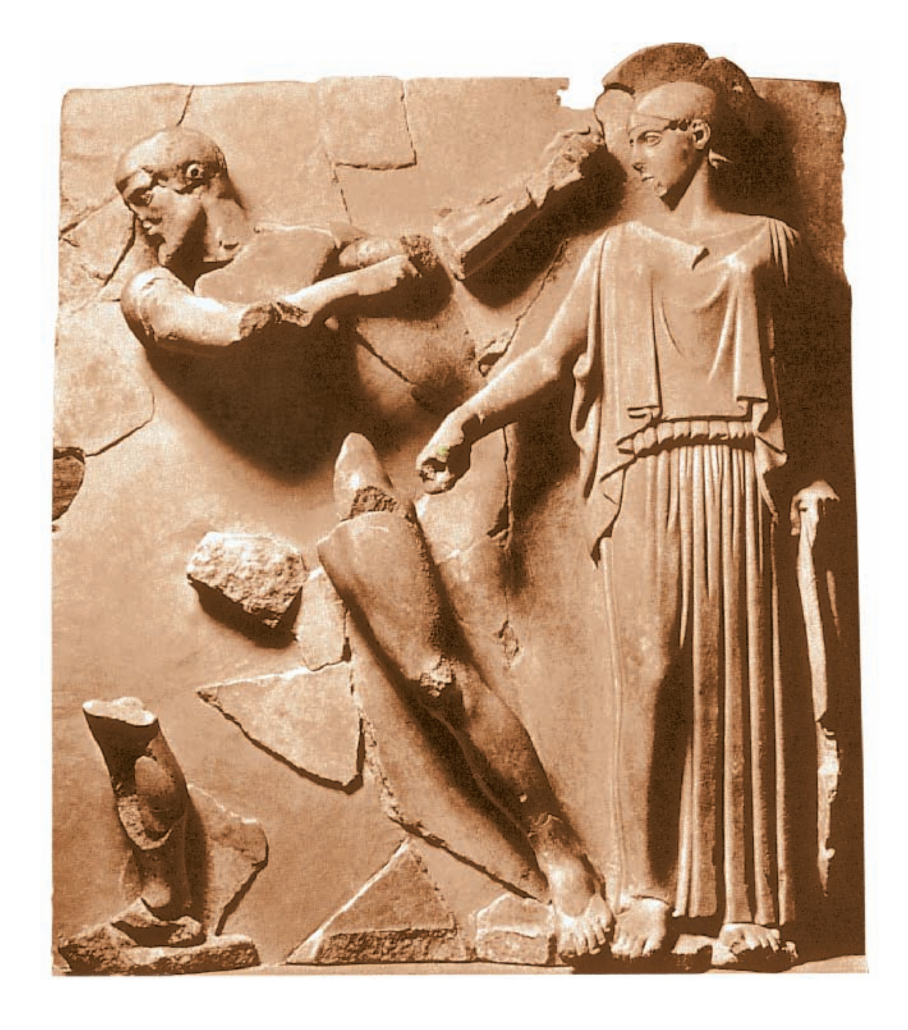
Apolo, frontón occidental, Templo de Zeus, Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 330 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.



Cabeza de Atenea, Egina, mediados del siglo V a.C. Mármol, altura: 20 cm. Museo del Louvre, París.



Heracles llevando ante Atenea los pájaros del lago Estínfalo, metopa occidental, Templo de Zeus, Olimpia, modelado moderno de un original griego. 470-456 a.C. Mármol, altura: 160 cm. Museo de Arqueología Clásica, Cambridge.



Heracles limpiando los establos de Augías, metopa oriental, Templo de Zeus en Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 160 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.

escudo de oro en el vértice del frontón oriental después de la batalla de Tanagra en el 457». Esto muestra claramente que el templo se construyó en el período de transición después de las Guerras Médicas. Pausanias, que vio el templo casi intacto en el segundo siglo de nuestra era, describió de forma tan precisa los grupos de los frontones que, aunque aparentemente no todos los detalles son correctos, han demostrado ser de una inestimable ayuda al organizar las figuras rotas en grupos completos. El tema del frontón oriental cuenta una historia conocida como la «carrera de carros de Pélope y Enómao» y el occidental «la batalla entre los lapitas y los centauros en las bodas de Piritoo».

La enorme figura central del gablete oriental es Zeus, cuya presencia sólo se justifica porque se trata de su templo, ya que no toma parte activa en la historia. Como dios, podría haber sido representado con unas proporciones más grandes que las personas normales, y probablemente esta es la razón principal de su incorporación a la historia. A su izquierda se encuentra el rey Enómao, destinado a perder la carrera por la traición de su auriga. Se sabe que había asesinado pérfidamente a todos los demás pretendientes que habían intentado conquistar a su hija Hipodamia antes de Pélope de la única manera posible: retándolos a una carrera contra sus caballos inmortales. El hecho de que aparezca a la izquierda de Zeus puede indicar su caída en desgracia. Con ello, el artista ha convertido la presencia de la enorme figura central en un punto a su favor.

Pélope está a la derecha de Zeus. Es un hombre de proporciones esbeltas, lo cual demuestra que es más joven que el rey. Está acompañado de su prometida, cuya madre está al otro lado, cerca de Enómao. Estas cinco figuras, que forman el grupo central, son en sí mismas satisfactorias porque los dioses son por naturaleza más altos que los hombres, y los hombres más altos que las mujeres. Las diferentes alturas de las estatuas, por lo tanto, no parecen deberse a ninguna limitación del espacio. Este grupo central, no obstante, no es del todo acertado si se lo considera como parte de la composición. A la derecha y a la izquierda de las mujeres el frontón se estrecha demasiado como para admitir más figuras de pie, de forma que los aurigas y los mozos, que en realidad deberían estar de pie, fueron representados en cuclillas o arrodillados. Todo esto confiere a los dos grupos de las esquinas un aspecto meditabundo y tranquilo, totalmente alejado de las figuras centrales, cuyas actitudes sugieren desde su posición erguida una actividad inminente. Como consecuencia de ello, toda la composición está dividida en tres partes inconexas, el centro y las dos esquinas, en vez de contener sólo dos partes, como el artista evidentemente había querido: Enómao y Pélope con sus respectivos séquitos, unidos por la presencia de Zeus. Las dos cuádrigas llenan bien el espacio que se les ha asignado, pero las figuras reclinadas de las esquinas, probablemente espectadores, están tan fuera de lugar que Pausanias creía que no tenían nada que ver con la historia, quizá representaciones de unos dioses de los ríos.



El Vidente, frontón oriental, Templo de Zeus en Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 138 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.

Las figuras situadas a la derecha y a la izquierda de Zeus están diseñadas con especial cuidado. Las figuras correspondientes en Egina están equilibradas y son prácticamente idénticas. En este caso, una representación de este tipo sería inadmisible porque se trata de individuos y no de representaciones indefinidas de una clase social. Por lo tanto, el artista intentó introducir en sus posturas las diferentes características de sus temperamentos. El soberbio e impío Enómao, con la cabeza alzada, gira sus hombros hacia el dios, y descansa la mano con los dedos extendidos en las caderas, de forma despreocupada. Por su parte, Pélope, aunque seguro de su victoria, inclina modestamente la cabeza ante la presencia divina. Enómao es el mayor de ambos, y el artista trató de reflejar este hecho mediante unas proporciones más plenas. Cuando el artista procedió posteriormente a considerar su composición como una unidad, encontró que la figura más esbelta de Pélope no quedaba equilibrada con la del rey, más oronda del otro lado. Por lo tanto, decidió añadir una cota de maya al más joven, tal y como atestiguan los numerosos agujeros de las uniones encima de los hombros y debajo del abdomen. Esto fue una ocurrencia tardía, como se muestra de nuevo de forma clara en el hecho de que toda la parte frontal de Pélope estuviera maravillosamente acabada antes de que se perforasen los agujeros, mientras que en el conjunto de las figuras olímpicas, al contrario de las de Egina, sólo se dio un acabado a las partes visibles, e incluso fueron las únicas que se esculpieron. La incorporación de la coraza fue un recurso soberbio, porque permitió al artista conseguir un equilibrio total entre las masas, sin olvidar el detalle de la diferencia de edad que se presenta con el cuerpo más esbelto del joven.

Ambas mujeres también estaban bien caracterizadas por sus posiciones y los pliegues de su vestimenta. Estérope, consorte del cruel rey, se yergue casi inmóvil y en su vestido se forman pliegues largos y paraleos, lo cual indica firmeza. Hipodamia se lleva la mano a la barbilla con modestia y su vestimenta cae hasta los pies en delicados pliegues. Otra figura muy expresiva es el anciano (página 138) que está a espaldas del auriga del rey. Las marcadas arrugas debajo del amplio pecho, su casi calvicie y los largos bucles son signos evidentes de su avanzada edad, si bien la seriedad de su expresión y su absorta mirada, fija en la distancia, han suscitado la creencia de que era un vidente que presagiaba sucesos nefastos para su pueblo

Una de las mejores figuras de la esquina norte del frontón es el joven recostado (página 139) que mira fijamente y con entusiasmo al vacío. Probablemente se pensó en un espectador de la carrera que se iba a disputar, que se había elevado sobre los codos para ver mejor, formando una curva tan magnífica que Pausanias no dudó en verlo como el dios de un río. En Roma, fueron muy populares las representaciones similares de los dioses de los ríos, pero no es seguro que los griegos del siglo V hubieran desarrollado sus ideas tanto como para permitirles realizar representaciones simbólicas. El giro del cuerpo es maravilloso, quien quiera que sea el representado. Las mismas consideraciones que llevaron a esculpir al guerrero caído del frontón oriental de Egina son las responsables del chico de Olimpia, que aventaja con mucho a esta estatua más antigua en cuanto a representación realista. En el primero, el pecho y el abdomen simplemente *están juntos*, mientras que en el segundo están *unidos* con una maravillosa facilidad y fluidez, y la misma forma de una parte indica la posición

de la otra. La cabeza, a pesar de su mirada expresiva, está lejos de hacerle justicia al espléndido cuerpo. Quizás el artista confió en la incorporación del color; por ejemplo, el pelo sólo está esbozado para ser pintado.

No obstante, no debe olvidarse que estas figuras no fueron diseñadas para verse de cerca, y que los finos detalles del modelado desaparecerían con la enorme altura. Sin embargo, el ojo delata una falta de precisión de conceptos, especialmente cuando se compara con la boca y la nariz.

El frontón oriental, mirado en su conjunto, irradia quietud y tranquilidad de líneas; se presentan los actores de la supuesta tragedia, pero aún no ha llegado el momento de pasar a la acción, al contrario del frontón occidental en el que tiene lugar la batalla. La paz de la celebración de la boda se ve interrumpida por los centauros que arremeten contra mujeres y niños. El mismo Piritoo y su amigo Teseo luchan en el centro, mientras que Apolo, dios de los lapitas, aparece entre ambos para dirimir la contienda. A pesar de su gesto imperativo no toma parte activa en la batalla, y parece que se lo ha puesto allí únicamente por las mismas razones por las que se representó a Zeus en el frontón oriental y a Atenea en Egina. No obstante, el tema de la escena de batalla se trata de un modo diferente al de este último templo.

Los combatientes no están divididos en dos bandos hostiles, sino que están mezclados y luchan contra enemigos reales. Con ello, la composición gana realismo, prueba de que los escultores entendieron los defectos del diseño anterior. Las figuras femeninas recostadas en las esquinas son necesarias por motivos técnicos. Probablemente representan espectadores, invitados o sirvientes horrorizados del banquete, pero han sido puestas para llenar el espacio estrecho debajo del techo, demasiado inclinado para ser de verdad satisfactorias. No obstante, el artista apeló a su presencia porque, al estar reclinadas sobre almohadones, sugieren una escena interior. En Egina, la batalla se propagaba con furia en campo abierto; en Olimpia, la batalla comienza en el salón de fiestas del rey. Por ello, los centauros luchan por alejarse a medio galope del centro hacia las esquinas, forma de sugerir que la batalla sale del interior a campo abierto.

La agrupación de las figuras se realizó con una maravillosa técnica y con un entendimiento completo de los recursos por los que lleva la mirada fácilmente de una persona a la siguiente. Apenas se pueden ver las tres personas grandes del centro, cuando la acción del joven situado a la derecha de Apolo dirige la atención al centauro que está intentando matar antes de que arremeta contra la chica. El centauro y la joven forman un grupo estrechamente unido, lo que facilita el tránsito a las dos figuras siguientes, que están igual de unidas. No obstante, el brazo extendido del joven parece unirlos con otra figura que conceptualmente pertenece al grupo final de este lado. La división constante de los grupos en nuevas agrupaciones permite ver toda la composición con la rapidez que exige la confusa escena de la batalla. El movimiento se vuelve cada vez más rápido en las esquinas, pero incluso las figuras erguidas del centro están estrechamente conectadas con el combate y con los jóvenes de las esquinas, más violentos, quienes en el fragor bélico se arrojan en masa contra los centauros. Al enfrentarse de este modo a sus oponentes, se los baja hasta la posición que requiere la inclinación del techo. Sin embargo, su actitud queda tan bien exlicada por la acción que el espectador se olvida completamente de las limitaciones de espacio.

Todo este movimiento continuo y simple se perdería con la disposición original y equívoca de las figuras. Los centauros se trasladaron y colocaron cerca de Apolo, con los dos jóvenes detrás de ellos, lo que puso la cabeza echada para atrás de uno de los centauros cerca de la mano extendida de Apolo quien, tal y como defienden los partidarios de esta disposición, repele con este gesto a la bestia, por lo que su presencia ya tiene un objetivo. No obstante, este es un error craso, porque no es el dios, sino la fuerza de los músculos de los brazos de la mujer lo que fuerza a retroceder al centauro (página 141). Más aún, es imposible creer que la bestia continuará entrando a medio galope en la habitación directamente hacia el dios, incluso después de haber sentido el poder de la mano de Apolo. El joven detrás del centauro, finalmente, es tan grande que si se ubicara tan cerca de la esquina como requiere la colocación del grupo de centauros entre él y Apolo, llegaría al mismo techo del frontón y nunca parecería que pudiese asestar el golpe.



Kladeos, frontón oriental, Templo de Zeus en Olimpia, c. 470-456 a.C. Museo Arqueológico, Olimpia.



Euritios y Deidamia, frontón occidental, Templo de Zeus en Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol, altura: 235 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.

Centauro y lapita, frontón occidental, Templo de Zeus en Olimpia, c. 470-456 a.C. Mármol. Museo Arqueológico, Olimpia.



Donde realmente pertenece, al lado de Apolo, no luce constreñido por el espacio; parece verse cómo baja voluntariamente su hacha. Estas son objeciones importantes a la antigua disposición; no obstante, la más importante es que rompe la continuidad del diseño porque divide la escena en tres grupos inconexos: Apolo con los centauros y los jóvenes en el centro, entre los que no hay ninguna transición ni nada parecido, y los grupos de las esquinas.

El enorme Apolo del centro (página 135) es la figura más impresionante. No toma parte en realidad en el combate, y al mismo tiempo su mera presencia parece sugerir la derrota de las bestias. Con un solo gesto domina la lucha y recuerda una de las proclamas de Esquilo: «los dioses todo lo hacen con calma y sin esfuerzo». Estaba diseñado en un principio con una pequeña capa sobre los hombros y con uno de los extremos sobre la mano izquierda. No obstante, cuando el artista consideró la figura como parte de la composición se dio cuenta de que la amplitud de los hombros del dios y su pierna adelantada le daban una desagradable apariencia de cuña, por lo que añadió varias piezas debajo de la mano izquierda y cambió la vestimenta para que cayese formando una curva desde la mano hasta los pies. Se puede apreciar fácilmente que fue una ocurrencia tardía, al igual que la coraza de Pélope, en los numerosos fragmentos del manto extendido que se han encontrado y en su disposición sobre la espalda de la estatua que, aunque apenas esculpidos, contradicen el diseño actual.

La figura estaba diseñada para una altura considerable, y los defectos en el modelado, en los brazos y en el pecho, no iban a notarse. Por muy espléndida que sea, muestra lo lejos que estaba el artista de tener un concepto claro sobre la forma humana. Los contornos de la parte anterior y posterior son de la misma anchura, aunque no resistirían la más leve comparación con un modelo. La cabeza es una magnífica obra escultórica, a la que cada línea de la figura conduce la mirada. Los rasgos coinciden con la sensación de majestad: los labios llenos, la nariz generosa y la mirada franca y despierta. La masa de pelo ordenada sin pretender imitar la realidad es totalmente satisfactoria, el pelo es largo y está recogido en el cuello con una cinta, originalmente de bronce, pegada al hueco detrás de la oreja izquierda y llevada hacia adelante en un surco. La oreja es muy grande y está demasiado pegada a la cabeza como para resultar natural, porque en la naturaleza es casi vertical; parece pues que, considerando la inclinación de la cabeza, la oreja debería estar ligeramente orientada hacia la izquierda. No obstante, al igual que todos los artistas griegos, el escultor se tomó sus libertades, porque se cuidó más de conservar el ritmo necesario de su figura que de la precisión, es decir, de la naturaleza *objetiva*. Esta desviación tuvo el propósito de atraer la naturaleza *subjetiva* de sus espectadores.

El escultor hizo una espléndida concesión a la realidad en la composición, al diferenciar los tipos de lucha a los que recurren las diversas personas. Todos los hombres pasan al ataque, incluso el tierno muchacho que alza su mano para asestar al centauro un golpe despiadado. Las mujeres, aunque cuentan con tanta fuerza física como el muchacho, están a la defensiva, luchando contra las bestias por mantenerse intactas. La novia, Deidamia, que tal vez se la identifica por su traje ceremonial en el ala derecha del frontón más cercano a Apolo, ha sido atrapada por un centauro, que la agarra con fuerza entre sus brazos. Ella no piensa darle un golpe: su único pensamiento es mantener la voluptuosa cabeza a distancia. El siguiente instante, de alguna forma, se ve en el grupo correspondiente del otro lado (página 140), en donde la chica ha liberado la cabeza del centauro porque le ha tocado el pecho. Intenta safarse de la impía opresión sin olvidar, no obstante, su primera intención, porque todavía proteje su cabeza con el codo.

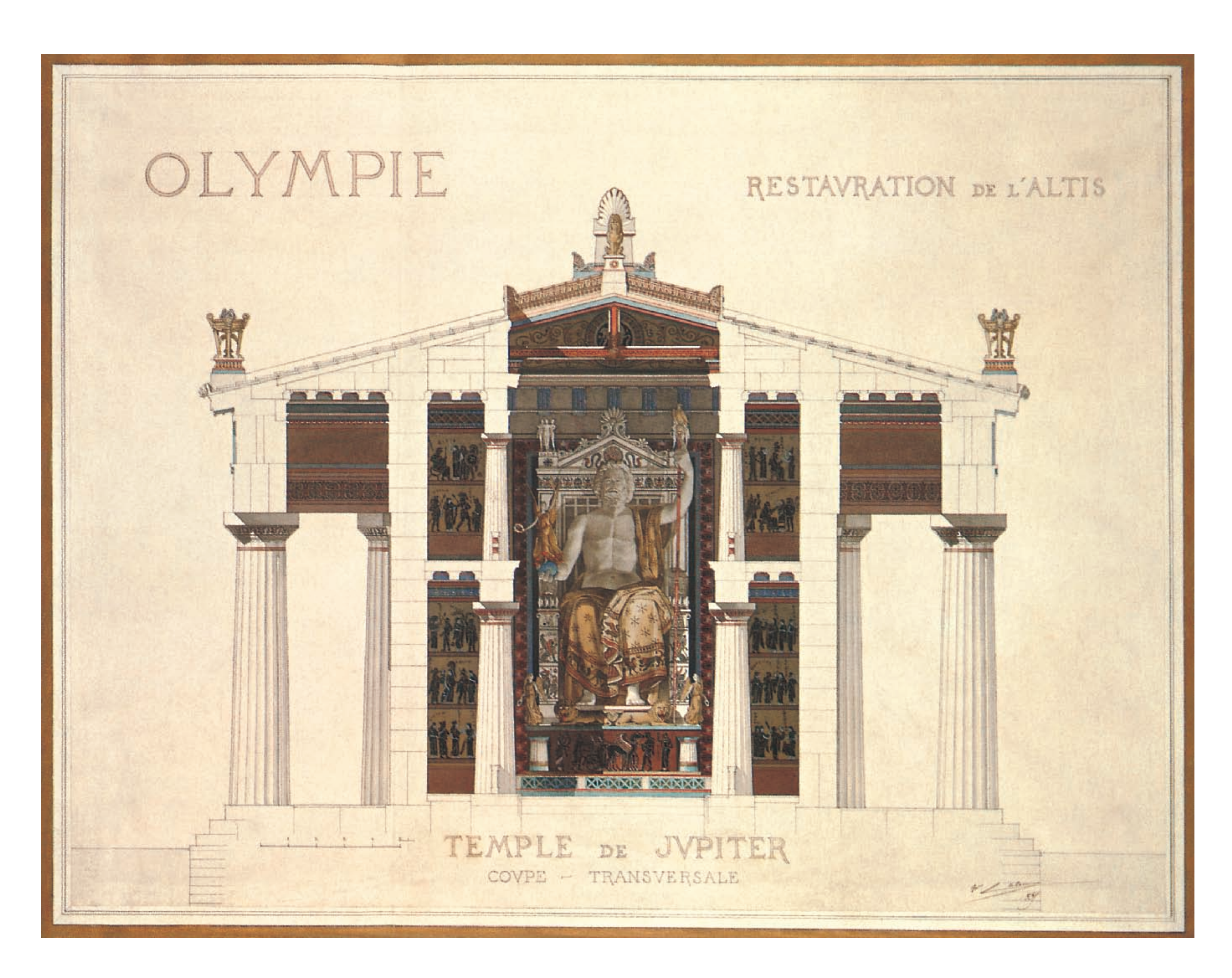
Por el otro lado, cerca de la esquina, también otra mujer lucha con bravura por apartar de su seno la mano de la bestia. El centauro estaba galopando con la chica a sus espaldas, cuando se le enfrentó uno de los jóvenes lapitas que le hizo frente con tanta fuerza que cayó sobre sus rodillas. La mujer baja de la grupa, pero la agarra fuertemente del tobillo y los pliegues del vestido y, aunque recibe el golpe de gracia, no la suelta. El grupo correspondiente cerca de la esquina de la izquierda es muy parecido, salvo que los contornos parecen menos claros a pesar de que el lapita no lleva ningún arma.De nuevo la mujer se baja de la grupa del centauro y de nuevo es capturada, pero esta vez del pelo. El centauro no ha podido agarrarla del pecho, por lo que ella sólo tiene que luchar por mantener la cabeza lejos. Según las antiguas disposiciones, los centauros que agarran a las víctimas del pecho están a un lado y aquellas que mantienen la cabeza a distancia, en el otro. Una distribución tan pobre no se esperaba ciertamente de un escultor que se tomó tantas molestias para introducir la variedad en el equilibrio de las figuras.

Las cabezas de los centauros están llenas de un salvajismo que recuerda al Marsyas de Mirón (página 119). No obstante, este último era una bestia más refinada. Las caras tienen una expresión completamente lujuriosa, lo cual es importante porque las demás son inexpresivas, salvo una. Desde el punto de vista griego, una bestia podía perder el control, pero el hombre más noble nunca, porque no podía concebirse que la bella serenidad de sus rasgos estuviese desfigurada por la pasión. Por lo tanto, es erróneo sacar una conclusión definitiva en cuanto a la técnica del artista, a partir de la ausencia de expresión en los rostros más finos de Olimpia. Sin embargo, se han producido cambios desde que se esculpieron las esculturas de Egina. En estas puede sentirse el eco de las antiguas limitaciones en la curvatura de la boca y en la falta de vida de los ojos; en las de Olimpia puede verse una interpretación mucho más independiente de unos conceptos más claros de la cabeza, a pesar de toda su falta de precisión. En ningún caso se individualizan los rasgos, y aún así las figuras llaman la atención por la fuerza de la individualidad. Esto se debe a sus movimientos; no están de pie ni se mueven como *se debería* en circunstancias similares, sino según los dictados de su propio corazón. Por lo tanto, los escultores de Olimpia [25] se abrieron camino con éxito al sugerir el carácter mediante las poses y los gestos. Habían avanzado en el entendimiento de la naturaleza humana y se atrevieron a expresarlo, y lo hicieron incluso antes de que hubieran terminado de solucionar totalmente las dificultades técnicas al interpretar la forma humana.

Ni los anatomistas ni los arqueólogos, ni en realidad el espectador, encontrarán muchas dificultades en señalar los defectos que se aprecian en el torso de Apolo, o en la pierna perdida de la mujer más cercana del lado derecho, o en la imprecisión de los pliegues de la pierna derecha de la otra chica del mismo lado, o finalmente en el brazo poco natural (por su largo) del joven lapita al que un centauro está mordiendo a la izquierda de Apolo. No obstante, todos estos defectos desaparecen ante el alegre espíritu de vida que impregna toda la composición. Si era adecuado hablar de las figuras de Egina como *cuadros* de hombres, ciertamente es correcto llamar a las creaciones de Olimpia seres humanos vivientes.

Realización de las ideas más nobles: el lado divino de la naturaleza humana

El filósofo Anaxágoras utilizó por primera vez el equivalente del término «alma» a mediados del siglo V a.C.; y casi seguro él también estaba lejos de



Sección transversal del Templo de Zeus en Olimpia, de Victor Laloux, 1883, Lámina 1. Dibujo.
Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.

pensar en el alma como un espíritu que controla el cuerpo humano y sus actividades. La armonía y la unidad fueron las consignas de las dos grandes escuelas filosóficas de Asia Menor y del sur de Italia, respectivamente. En la lucha por la realización de estos ideales, el hombre había pasado por alto la dualidad existente en los seres humanos. Las personas parecen ser intrínsecamente buenas o malas; griegos o bestias, como los centauros. Si los escultores notaron en algún momento la combinación de lo divino y lo físico en el ser humano, no lo representaron. De hecho, debía parecerles antinatural y tan poco digno de representarse como una deformidad, pues en ambos parece haberse destruido del mismo modo la armoniosa unidad de la composición.

La existencia de esta dualidad es, no obstante, un hecho. El escultor no puede ignorarla por completo, aunque no la entienda, siempre que tuviera la habilidad suficiente para conseguir la libertad de ejecución. Este era el caso de Grecia a mediados del siglo V. Por lo tanto, los artistas se enfrentaron al problema de elegir entre el lado físico y el lado divino de la naturaleza humana; puesto que ahí donde se negaba la coexistencia legítima de ambos lados, o por lo menos no se percibía, uno de los dos debía aparecer como el lado preponderante.

Sin embargo, la elección de un lado en concreto fue un proceso mental inconsciente, que dio un resultado muy diferente en las creaciones más tardías, cuando los artistas conscientemente intentaron suprimir el lado espiritual o físico de la naturaleza humana. Las estatuas de Fidias, que nunca usó modelos, fueron ciertamente las expresiones de sus conceptos mentales, así como los primeros «Apolos» fueron las encarnaciones de las imágenes mentales de sus predecesores. Los conceptos peculiares que los griegos tenían de sus dioses ayudaron a esta forma de expresión. Para entenderlos, debe hacerse caso omiso de las vulgares invenciones de la mitología popular, que atribuía falsamente a los dioses muchos actos depravados y violentos, ya que la frágil condición humana siempre se presta a imaginar estos hechos de aquellos que llevan una existencia más feliz y menos reservada. Los más sabios de la antigüedad se dieron cuenta del peligro de estas historias. Platón, en un intento por eliminarlas, estaba deseoso incluso de destruir todos los poemas homéricos porque contenían algunas de estas historias. Los dioses griegos reales estaban lejos de cualquier vileza; eran hombres y mujeres nobles sin ninguna de las limitaciones del ser humano. En el cumplimiento de los deberes divinos podían asumir cualquier forma a voluntad, pero cuando se aparecían a los mortales asumían una forma humana que los mortales podían entender. No se debe creer en ningún momento que los griegos eran tan idólatras como para ver a la divinidad en las estatuas. ¡En absoluto! La Atenea de Atenas realmente revelaba la forma que la diosa asumiría si se dignara a mostrarse ante los ojos de los mortales.

Por lo tanto, crear la estatua de un dios no sólo implicaba un entendimiento perfecto del mismo, sino también concebir un cuerpo humano que pudiera contener dignamente su naturaleza y mostrarla al mundo. No es difícil entender que los hombres que trabajaban con estas premisas encontraron pocas dificultades para percibir el lado divino del cuerpo humano y que prefirieron representar en todo momento este lado, en vez de detenerse en la reproducción de formas que nunca podrían contener a un dios. El principal escultor en esta línea fue Fidias. Incluso en la antigüedad, lo consideraban el artista más importante. Ningún otro escultor, por muy alta consideración que se le tuviese entre el pueblo, pudo igualarle en grandeza; y con ningún otro se sintieron menos calificados para emitir un veredicto que con él. No se ha encontrado en ningún escrito alguna palabra de censura ni algún deseo de que algo fuera diferente en las estatuas. El hecho de que los elogios sean tan escasos se explica fácilmente por las confesiones que hizo Plinio cuando quería poner a prueba la justicia de las alabanzas universales hacia Fidias y declaró que no era capaz de discutir ninguna de sus obras más importantes, porque sobrepasaban los límites humanos y eran divinas, viéndose obligado a contentarse con la descripción de una decoración menor del templo de Atenea Parthenos.



Cabeza de Zeus, copia de Fidias, moneda romana, 133 de nuestra era, Museo Estatal de Berlín, Berlín.



Estatua de Zeus en Olimpia, de Fidias, moneda griega. Museo Arqueológico, Florencia.



Busto de Pericles, copia de un original griego, c. 425 a.C. Mármol, altura: 48 cm. Museo Británico, Londres.



Atenea Lemnia de Fidias. Mármol, a: 60 cm. Museo Cívico, Bolonia.

Atenea Lemnia, disposición de Furtwängler a partir del original de Fidias.



Mercurio Richelieu, estilo «Apolo de Kassel», copia de un original griego de Fidias, el Apolo «Parnopios», esculpido alrededor del 450 a.C., c. siglo II a.C. Mármol, altura: 200 cm. Museo del Louvre, París.

Apolo, copia de un original griego de Fidias, el Apolo «Parnopios», esculpido alrededor del 450 a.C. Mármol, altura: 197 cm. Museo Estatal, Kassel.

No se conservan ninguna de las estatuas más importantes de Fidias. Estaban hechas en oro y marfil, y tenían una altura colosal. La cabeza de su Zeus olímpico fue acuñada en una moneda de Elis (página 144), y su Atenea Parthenos, que una vez tuvo casi cuarenta pies de altura (12,19 metros), se conserva en dos estatuillas de las cuales la mayor mide escasamente tres pies y medio (91,4 centímetros), y en otras cuantas estatuas más de diferentes tamaños y de dudosa autenticidad. Ante la ausencia de cualquier reproducción exacta de estas dos estatuas importantes, por fortuna conservamos el registro de las impresiones que causaron sobre algunos críticos de arte y arqueólogos de la antigüedad. «Las medidas»– afirma Pausanias al hablar del colosal Zeus crisoelefantino de Olimpia– «están registradas, pero no elogiaré a aquellos que las tomaron, porque se quedan cortas respecto a la impresión que causa la estatua sobre el espectador». Quintiliano, un escritor romano del siglo I, llegó a creer que esta estatua seguía dando fuerzas a una religión que en aquel tiempo comenzaba a debilitarse después de una oleada de erudito escepticismo. Dio Crisóstomo, después de decir que «Nuestro Zeus es pacífico y dulce en todo momento, como si fuera el guardián de Grecia cuando actúa con una sola mente y no se consterna con la costumbre», confiesa que el hombre que ha visto una vez la estatua no puede formarse otra imagen de dios, o pensar en él de cualquier otra forma, y concluye con estas palabras memorables: «creo que si un hombre tiene el alma cargada de dolor, y ha sufrido muchos males y experimentado muchas desgracias en la vida, y el dulce sueño ya no le visita, si se coloca delante de la estatua olvidará sus penas por completo y se recuperará» [26].

Estas y otras expresiones similares de admiración de sus contemporáneos dan una mejor idea de la importancia de Fidias de lo que se desprende de un estudio minucioso de las pequeñas copias que han perdido toda la grandeza del original, y «guardan», tal y como afirma Gardner, «la misma relación con la estatua de Fidias como el óleo alemán más burdo de la Madonna Sixtina con el cuadro que pretende reproducir». El valor de estas afirmaciones literarias no disminuye en lo más mínimo por el hecho de que todas ellas fueron escritas siglos después de cuando vivía Fidias, y en un momento en el que el arte griego había seguido su curso y se contaban ya estas obras entre las reliquias del pasado. El que unos hombres más modernos, que estaban acostumbrados a ver lo mejor de la creación humana, podían valorar las estatuas de Fidias y podían leer en ellas pensamientos que satisfacían sus propias necesidades religiosas es la mejor prueba de los conceptos especialmente puros que los artistas griegos habían sabido encarnar. Un genio como el de él, que trabajó tan pronto el espíritu de libertad impregnó a todo el pueblo, capaz de concebir y también de expresar las ideas que iban a gobernar el pensamiento religioso durante más de quinientos años, no podía menos que dejar su impronta tanto en el arte contemporáneo como en el posterior. Es probable que incluso sin Fidias la escultura griega hubiera evolucionado del mismo modo, pero seguramente les habría llevado más tiempo alcanzar esta perfección.

Se desconocen las fechas reales tanto del nacimiento como de la muerte de Fidias. Nació en Atenas probablemente alrededor del 500 a.C., y completó sus estudios fuera de su ciudad natal con Ageladas de Argos, quien en la antigüedad gozaba de la reputación de haber enseñado también a Mirón y Policleto. Poco después de las Guerras Médicas, recibió el encargo de Atenas de crear un grupo grande de bronce de héroes nacionales con Miltíades como figura central. Ninguna de las demás obras de Fidias puede ser fechada con exactitud, excepto su Atenea Parthenos, consagrada en el 438 a.C. Fidias murió antes que Pericles (busto, página 45), su mejor amigo y admirador, que sucumbió a la plaga del 429. Pericles lo nombró supervisor general de todos los edificios que construyó durante los años de su supremacía en Atenas. El último año de vida de Pericles se vio empañado por la ingratitud de los atenienses y sus calumnias contra él y sus amigos. Fidias tuvo que apartarse de él. Fue acusado de haber malversado el oro que se le había encomendado para realizar la Atenea Parthenos. De esta acusación, cuya validez no negaron ciertos escritores posteriores, surgieron algunas historias, muchas de las cuales todavía perduran hoy en día.

La mayoría de los escritores modernos se inclinan por creer en la culpabilidad de Fidias, lo cual causa sonrojo. No obstante, es imposible que Fidias entendiese perfectamente a los dioses y al mismo tiempo quisiera robarse el material sagrado que se le confió para realizar sus estatuas. Teniendo en cuenta las contribuciones más recientes a este respecto, el peso de la prueba apunta de manera abrumadora a favor de la inocencia de Fidias. Sólo uno de los muchos intentos por identificar en las estatuas existentes alguna de las veintiuna obras que en la antigüedad se atribuyeron a Fidias ha tenido éxito, y es el brillante descubrimiento del profesor Furtwängler, quien reconoció la escultura de la Atenea Lemnia en una bonita cabeza de Bolonia y en dos estatuas de Dresde. Este descubrimiento fue aun más difícil, pues las restauraciones habían echado a perder la apariencia de la estatua. Al combinar los tres fragmentos, el profesor Furtwängler creó una nueva pieza fundida (página 146), que probablemente es una fiel reproducción de la estatua de Fidias. La estatua estuvo dedicada por los colonos atenienses residentes en la isla de Lemnos a su ciudad materna, en una fecha que no se sabe con certeza.

La dignidad de la estatua es evidente. Se trata de un concepto de alguna forma austero de la diosa protectora de Atenas, y apela a la imaginación más que a los sentidos. El generoso giro de la magnífica cabeza, junto con la aparente rigidez voluntaria de la postura, dan una excelente idea de la virgen guerrera que en todo momento se preocupó del bienestar de la ciudad. Puede verse claramente que el original era de bronce, no sólo por el diseño general de la figura sino por la ejecución de los detalles. Una vestimenta corta que muestra los pies es característica del período de transición y de los años inmediatamente posteriores; aparece en varias metopas de Olimpia, pero ha desaparecido en las copias de Atenea Partenos. El profesor Furtwängler ha basado en ello su teoría en cuanto a la datación de la estatua, que sitúa en los primeros años de actividad artística de Fidias. Por supuesto, sería un error hacer de esta estatua el punto de partida de la crítica de Fidias; no obstante, es posible tenerla en consideración porque si no fue hecha en verdad por él, sin duda fue creada bajo unas influencias comúnmente aceptadas como provenientes de él, a saber: la perfección en la transmisión de formas y expresiones de un carácter noble y profundamente divino. Ambas cualidades se encuentran en un grado tan alto en esta estatua que merecen la identificación, probablemente correcta del professor Furtwängler. El *descubrimiento* de esta estatua no aporta nada nuevo con relación al estilo de Fidias, pero sí proporciona uno de los ejemplos más bellos de su arte, cuya esencia era la apreciación del lado más noble del ser humano. Se han esculpido cuerpos más finos que el de Atenea Lemnia, y también mejores vestimentas que las que lleva, pero rara vez, si es que hubo alguna, un simple cuerpo ha transmitido mejor la convicción del artista de que en todo hombre hay una pizca de divinidad con la capacidad de transformar aquello que es mortal en la imagen de Dios.

Bronce Riace A, atribuido a Fidias, c. 450 a.C. Bronce, altura: 198 cm. Museo Nacional, Reggio Calabria.

Bronce Riace B, atribuido a Fidias, c. 450 a.C. Bronce, altura: 197 cm. Museo Nacional, Reggio Calabria.



EL PARTENÓN

No se puede demostrar que Fidias, tal y como se cree popularmente, estuviera estrechamente relacionado con el Partenón. Ictinos y Calícrates fueron los arquitectos del edificio, y muchos escultores se ocuparon de esculpir en piedra los frisos y las figuras del frontón. Cuando Pericles decidió la construcción del mayor de todos los templos atenienses lo hizo, por lo menos en parte, para dar trabajo a muchas clases de ciudadanos a los que consideraba mejor tener ocupados. Con estas condiciones era imposible contar sólo con los mejores escultores, lo cual se demuestra en las diferencias de factura que en ciertos momentos fueron pronunciadas. Fidias quien, según se dice, estuvo al frente de todas las actividades artísticas durante el gobierno de Pericles, pudo haber prestado una atención especial a la decoración del Partenón, pero esto es una simple suposición que no se basa ni siquiera en la tradición. El propio Fidias participó activamente en la realización de la colosal estatua de oro y marfil de Atenea mientras el edificio se estaba construyendo, y sin duda no tuvo tiempo para nada más.

No obstante, la unidad en los conceptos que se aprecia en el friso y la perfección de las figuras del frontón oriental sugieren que la mente de un gran hombre estaba detrás del diseño. Por ello, ante la ausencia de artistas que igualaran a Fidias, inevitablemente se piensa en él, y con más razón cuando se sabe que un escultor fue quien realizó los diseños del frontón y otros se encargaron de realizarlos más tarde.

Así se hizo en el Partenón, probablemente. Sólo en los dos frisos se cuentan 3300 y 3200 pies cuadrados (336,57 y 297,28 metros cuadrados) de estatuas, respectivamente, lo que demuestra que no es posible que sólo un hombre se haya encargado de esculpirlos en los pocos años que se dedicaron a la construcción. El templo era de orden dórico. Su friso exterior, por lo tanto, estaba dividido en *metopas* y *triglifos*.

Los triglifos eran bloques salientes con dos acanaladuras en el centro y dos acanaladuras medias en los extremos, lo que les valió el nombre de *tres canales*, es decir, triglifos. Las metopas eran cuadrados, ubicados entre los triglifos. En el Partenón estaban decorados con figuras en alto relieve; en los demás templos, se llenaban a veces con escenas o se dejaban en blanco. Probablemente este fue el caso del templo de Zeus en Olimpia, porque las losas cuadradas esculpidas de este templo que se conocen como metopas pertenecían al interior de la columnata, situados sobre las puertas de entrada. En el Partenón, el interior de la columnata estaba decorado de forma muy diferente, ya que contenía un friso continuo, decoración que no se encuentra en los templos estrictamente dóricos.

Era una copia de los edificios jónicos, y se conoce como friso jónico. Para distinguir, en pocas palabras, los dos grupos de esculturas del Partenón, en adelante las figuras exteriores del friso dórico se llamaron *metopas*, y el friso interior continuo, *el friso*.

Las metopas

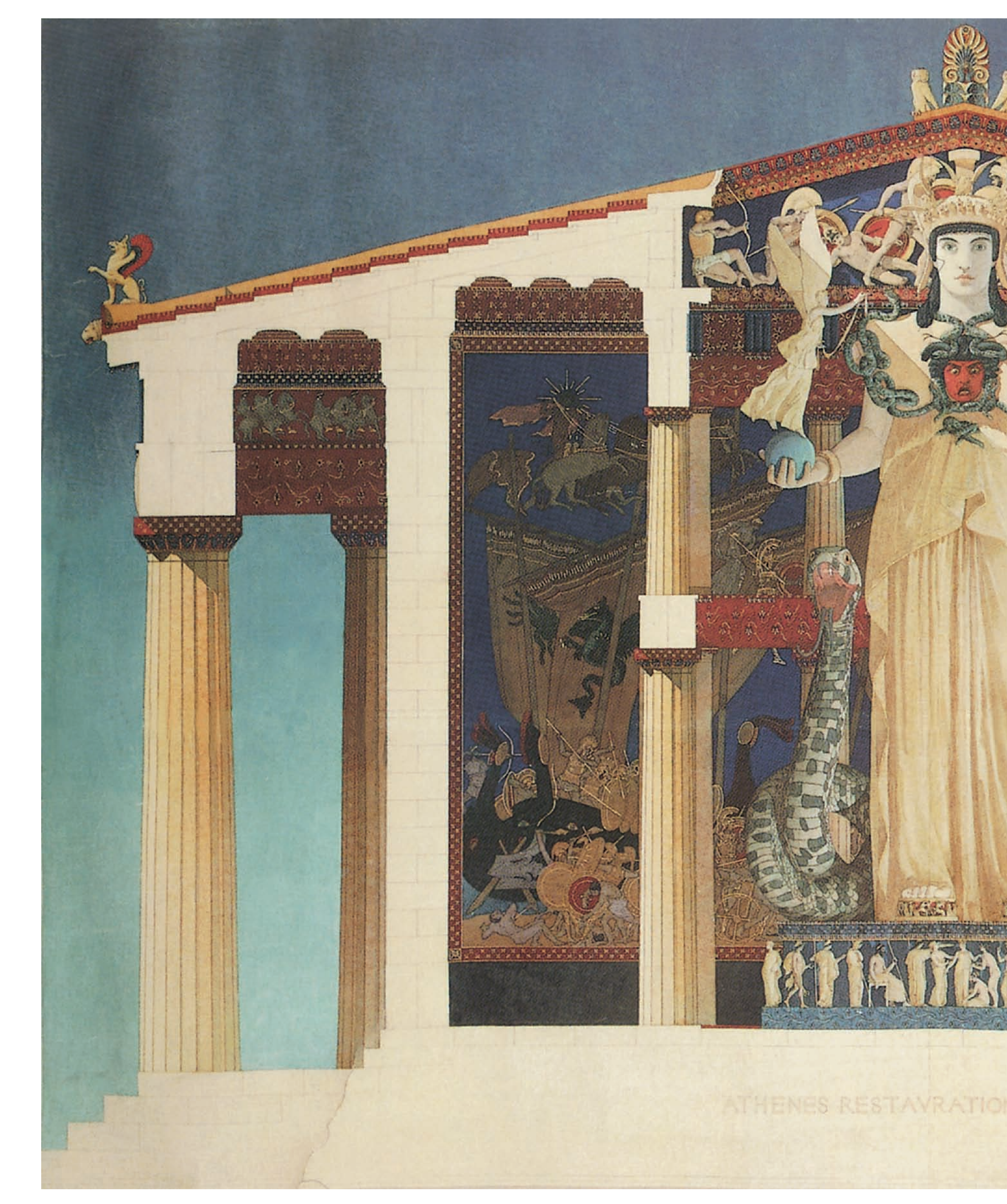
Cuando se destruyó el Partenón (página 162) en 1687, las metopas fueron las más afectadas. De las noventa y dos que rodearon originalmente el edificio, sólo unas dieciocho del lado sur están lo suficientemente bien preservadas como para poder comentarse. Las demás están tan destruídas que no pueden distinguirse claramente ni siquiera los temas que representan. El lado occidental pudo haber contenido la batalla entre dioses y gigantes, el lado occidental la batalla de las amazonas, el lado norte una escena de la guerra de Troya, y la mayoría de las metopas del lado sur trataron el tema representado en uno de los frontones de Olimpia, la batalla entre los lapitas y los centauros.

La factura de las metopas que se conservan es irregular. Algunas contienen indicios de que los escultores aceptaron la nueva orden y que pertenecían a los tiempos de Fidias; otros revelan prácticas relacionadas con la escuela antigua. Esta pervivencia de las tradiciones antiguas no es sorprendente. De hecho, lo maravilloso sería que todo el arte hubiera cambiado en una sola generación. Lo importante es que ninguno de los partidarios de la antigua técnica escultórica dejaron atrás alumnos para las generaciones siguientes; a partir de ellos, las personas comenzaron a construir exclusivamente según los nuevos descubrimientos de Fidias y su escuela, y no prestaron atención a los conservadores.

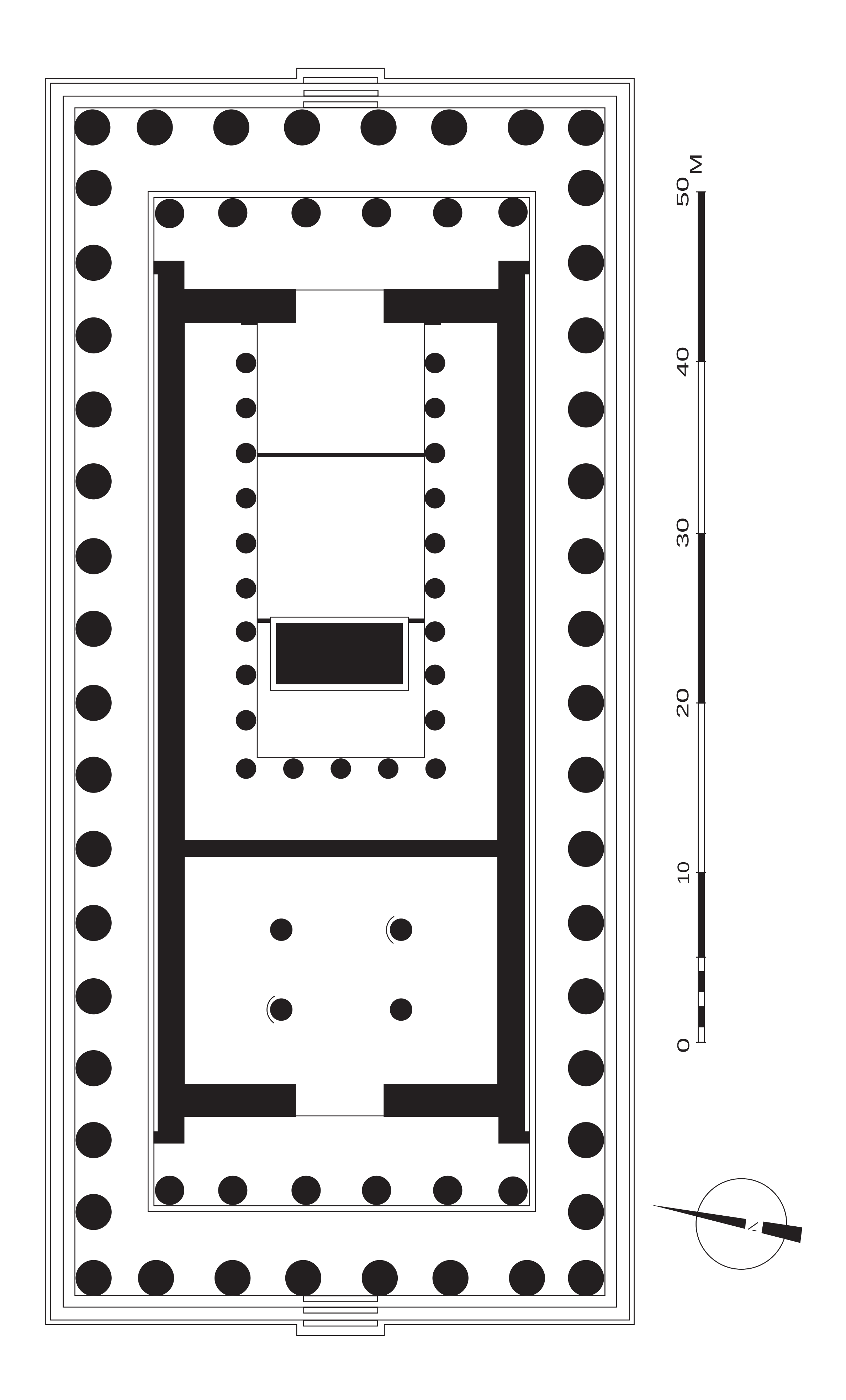
Una de las mejores metopas (página. 156) muestra la victoria de un lapita sobre un centauro. Le ha herido en el área lumbar, tal como indica el gesto de la bestia, y se contrae hacia atrás para asestar un puñetazo. La concepción de las figuras está llena de vida, pero retardada por efecto de la vestimenta. Si se eliminara la indumentaria, el joven lapita gana en fuerza y rapidez. Ante la mirada del espectador parece girar, preparado para asestar el golpe. ¿Por qué querría el escultor estropear el vigor de su composición al colgar una pieza de tela sobre los hombros del lapita? ¿Por qué querría condenarle a una inactividad eterna? Porque era casi imposible llenar todo el espacio de una metopa con dos figuras sin dejar en las esquinas o en el centro un espacio vacío de notables dimensiones.

Iris, frontón occidental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 125 cm. Museo Británico, Londres.

Sección transversal del Partenón de Atenas, de Benoit Loviot, 1879-1881. Dibujo. Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.


ATHENES RESTAVRATIO


N DV PARTHENON



Plano del Partenón, Atenas.

Pero como los espacios vacíos horrorizaban a los griegos, especialmente en el siglo V, en vez de ofender al espectador con este vacío, el escultor escogió debilitar el diseño original. La composición pudo ser de Fidias y la tela un añadido del escultor.

En la siguiente metopa (página 159), la escena se cubre de venganza. El lapita se está muriendo y, mientras su cabeza cae, el centauro baila en torno a él, exultante de alegría. La mano de su enemigo bloquea la pierna derecha del centauro, hoy rota. La bestia, que está haciendo cabriolas, se ríe con cada movimiento oscilante de la pierna hacia arriba o hacia abajo. La piel de la pantera refleja el frenesí, y detrás del centauro su cola sin vida y las patas se mueven con una cruel agitación. Incluso miran fijamente con crueldad al de Egina a mostrar a sus guerreros muriendo en vez de muertos. Un cuerpo echado sobre la espalda apenas se ve a cierta altura, para no hablar del hecho de que si se esculpía de manera correcta su grosor parece desproporcionadamente delgado, debido a las peculiaridades de la vista humana. Consideraciones de este tipo explican la facilidad con que los escultores posteriores se desviaban del nivel uniforme en el que debería tener lugar la acción de las figuras de las esculturas de los templos.

El escultor de esta metopa ha cubierto con éxito uno de los espacios vacíos de la escena con la piel de una pantera. Esta piel, que en un principio fue una necesidad técnica, finalmente se convirtió en una parte tan importante de la composición, que sin ella la metopa carecería de todo interés.



Batalla entre lapitas y centauros, metopa sur 30, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, a: 134 cm. Museo Británico, Londres.



Batalla entre lapitas y centauros, metopa sur 29, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, altura: 134 cm. Museo Británico, Londres.

joven lapita que se está muriendo. La cabeza perdida del centauro probablemente mostraba algo de la desenfrenada bestialidad que se refleja incluso en el movimiento de su cola.

El joven caído está peor representado porque, en primer lugar, la representación de muertos presentó problemas que no se resolverían por completo hasta pasadas varias generaciones. No basta con esculpir una forma *sin vida*; el artista debe mostrar que se trata de una forma *creada para vivir*, es decir, un cuerpo vivo que de repente fallece. Otra razón era que la enorme altura a la que se situaba la metopa y en ángulo agudo para quien la veía presentaban las mismas dificultades que indujeron a los escultores

Esto muestra un dominio de las limitaciones del espacio y del material. El artista ya no es su esclavo sino que ha comenzado a controlarlas. Tal vez esta sea una de las características más importantes de lo mejor del arte griego, el que los artistas se sometieran voluntariamente a las restricciones y las convirtieran en éxitos. En la escultura griega arcaica la sumisión era menos voluntaria y la técnica estaba muy poco avanzada para superar las dificultades. En tiempos posteriores, la técnica había avanzado tanto y el acatamiento estaba tan bien disimulado que la expresión libre de una primera idea casi parecía casual. No obstante, en todas partes el mayor éxito se debió al deleite con que los artistas demostraban su maestría sobre cualquier otra



Lapita enfrentándose con un centauro que huye listo para darle el golpe mortal, metopa sur 27, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, a: 135 cm. Museo Británico, Londres.

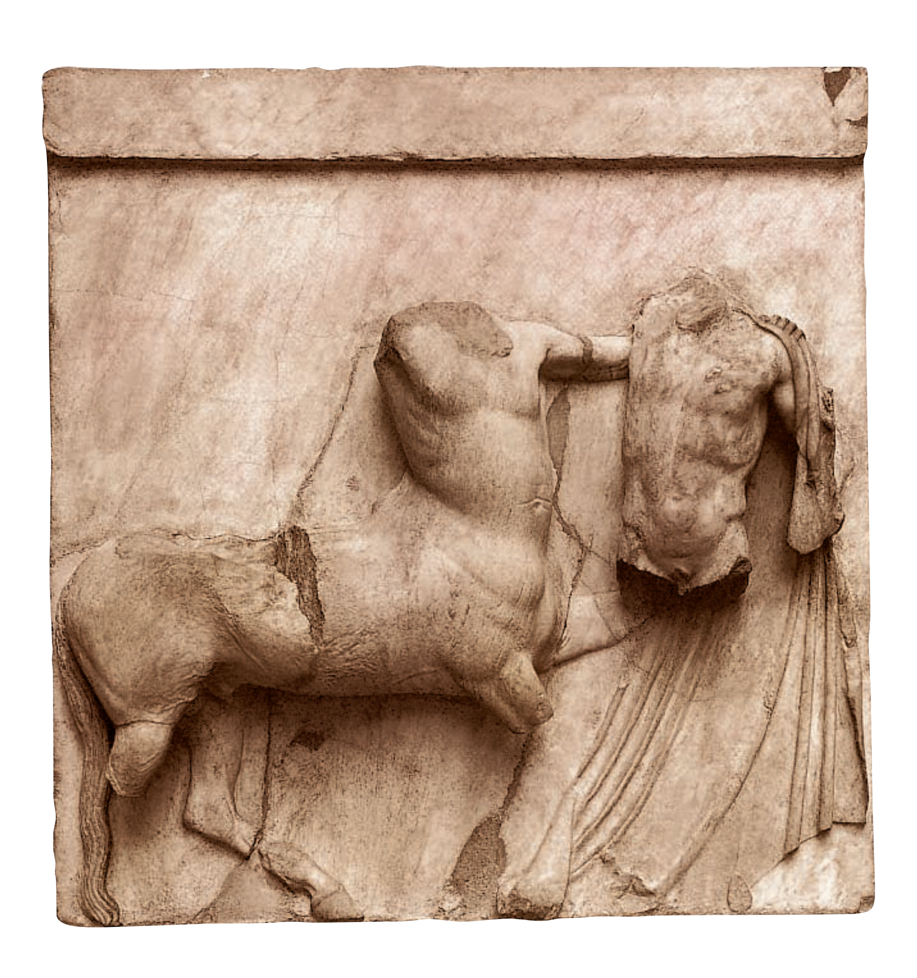


Centauro y mujer lapita, metopa sur 11, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, a: 135 cm. Museo del Louvre, París.

consideración externa, lo cual en otras condiciones hubiera sido un freno importante al ejercicio libre del arte.

En otra metopa del Partenón (página 155) se aprecia que el escultor no ha conseguido todavía esta libertad. El tema es un centauro a medio galope con una mujer lapita. El artista se dio cuenta de que la representación de un tema similar en Olimpia (página 140) no había sido un éxito rotundo porque, al tener la mujer los pies firmemente pegados al suelo, el movimiento del centauro tenía que ser lento. Por lo tanto, en la metopa la bestia agarra a la mujer en el aire, lo cual, por supuesto, significaba que la cabeza de ella estaba por encima de la del centauro. El punto más alto al que podía representarse la cabeza de la mujer lo daba el margen superior del bloque, pero generalmente era en este nivel donde se esculpían las cabezas de los centauros, por lo que fue necesario comprimir la parte superior del cuerpo animal para ejecutar la idea de la composición.

No obstante, las proporciones generales del centauro las daba la largura del cuerpo del caballo, la cual, considerando la anchura fija de la metopa, determinada por la estructura, no podía disminuirse a riesgo de dejar demasiados espacios en blanco a ambos lados. El resultado fue un centauro deforme y casi jorobado que contradecía la idea que tenían los griegos de esta raza. Más aún, la metopa es decididamente desagradable a la vista, pues no se evitan los espacios en blanco.



Lapita luchando con un centauro cuerpo a cuerpo, metopa sur 7, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, altura: 135 cm. Museo Británico, Londres.

Centauro y joven, metopa sur 6, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, a: 135 cm. Museo Británico, Londres.

La compresión de esta figura y la indumentaria necesariamente ligera de la mujer, revoloteando detrás de ella, dejan vacía una gran parte en la esquina superior derecha de la losa. En conjunto, esta metopa es quizás la menos satisfactoria de todas las que se conservan, y eso a pesar de la solidez de las consideraciones que condujeron al primer diseño. El escultor se había dado cuenta, en todo momento, de los obstáculos que se le iban presentando, pero no fue capaz de solucionarlos.

Casi cada una de las figuras de las metopas del Partenón es una obra nueva e independiente, al menos por lo que se desprende de la escasa escultura contemporánea que se conserva y que permita un juicio. En una losa, no obstante, un joven guarda un parecido notable con el Harmodio del grupo de los tiranicidas. Por lo tanto, no es improbable que algunas de las demás figuras hayan seguido los modelos de las estatuas del grupo, hoy perdidas.

El friso

El friso jónico que rodea las paredes del templo en el interior de la columnata medía originalmente casi quinientos veintitrés pies (129,41 metros), de los cuales 410 pies (124,96 metros) sobrevivieron a la explosión, pero de estos sólo unos 300 pies (91,4 metros) están suficientemente bien preservados como para realizar sobre ellos un estudio detallado. El friso era continuo;



Centauro celebrando su triunfo sobre un lapita caído, metopa sur 38, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, a: 135 cm. Museo Británico, Londres.



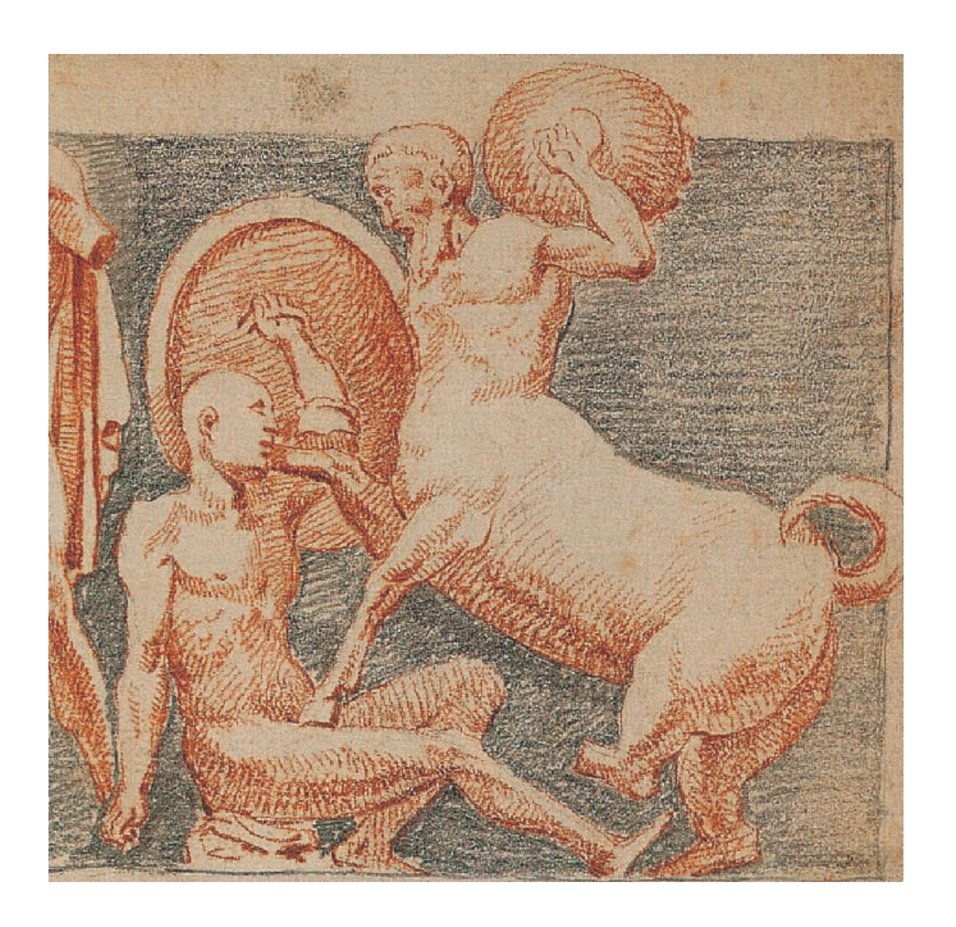
Batalla entre lapitas y centauros, metopa sur, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, altura: 133 cm.
Museo Británico, Londres.

estaba a una altura de casi cuarenta pies (12,19 metros) sobre el suelo y se veía bajo una luz tenue. Por lo tanto, la impresión de las losas despiezadas en las galerías bien iluminadas de hoy es muy diferente, y probablemente inferior, a la impresión que pretendieron producir los artistas.

No puede decirse ciertamente de ninguna otra obra de arte griego que sea imposible formarse una idea de la magnificencia perdida, aunque fuera aproximada. No obstante, lo que el friso ha perdido en valor artístico al haberse acercado al espectador, lo ha ganado en otro terreno, porque hoy puede hacerse un seguimiento como nunca antes había sido posible de los recursos que permitieron a los artistas ganar una maestría absoluta en las dificultades de la técnica y del diseño. No es necesario mencionar todos los recursos, porque casi sin excepción mostrarán que los artistas querían aceptar algunas leyes bien definidas de su arte, pero nunca si ofrecían unos obstáculos insalvables. El tema del friso era la procesión de las fiestas panatenaicas [27]. Fue una interpretación tan poco precisa del espléndido desfile como la escultura contemporánea era una copia de los modelos; ambos tipos eran expresiones de los conceptos del artista. Se distinguen las partes integrales más importantes de la procesión (el desfile y los aurigas, las herramientas y las víctimas del sacrificio, los hombres y las mujeres a pie, y la asamblea de magistrados en la Acrópolis), pero no se realizaron con la precisión esperada de un retratista moderno de sucesos históricos. Nadie que recorra el friso del Partenón puede evitar sentir el espíritu del fervor religioso y del orgullo nacional, quintaesencia de las fiestas panatenaicas. No obstante, cualquiera que esté familiarizado a través de la literatura con el procedimiento exacto que se seguía en esas ocasiones, e intente localizar un momento concreto en el friso, quedará defraudado. Después de haber decidido el tema y el modo general de representación, los artistas tenían que resolver la cuestión de cómo organizarlo alrededor del edificio. La procesión comienza en la esquina del lado sudeste que era la más cercana a los Propileos, la única entrada a la Acrópolis, y se divide a derecha e izquierda en dirección al norte y al este, donde todo se calma ante la presencia de los dioses. Se puede ver una procesión similar acercándose a los dioses desde el otro lado, y si se la sigue a la vuelta de la esquina hacia la zona sur, también se vería el comienzo en la esquina sudeste. Cabe preguntarse si esta disposición es del todo satisfactoria, porque existe una ruptura total de la composición en la esquina en la que la procesión toma dos direcciones opuestas. No obstante, los artistas esculpieron las figuras de tal forma que la ruptura es menos evidente. Es más, pocas personas que se acercan, como es costumbre, desde el oeste podrían dar un rodeo hasta el sudoeste y recorrerlo hasta la puerta de entrada, porque el camino habitual lleva hacia el norte. Por lo tanto, nadie en condiciones normales podría ver que la procesión comienza en dos direcciones opuestas.

El encuentro de ambas procesiones está incluso mejor resuelto. El enorme grupo de dioses del centro está dividido en dos por cinco figuras, probablemente el sacerdote, la sacerdotisa y tres ayudantes justo encima del

Centauro a punto de golpear a un lapita caído con una jarra de agua, metopa sur 4, Partenón, Atenas, c. 446-438 a.C. Mármol, altura: 135 cm. Museo Británico, Londres.



Centauro a punto de golpear a un lapita caído con una jarra de agua, según Jacques Carrey, 1674. Dibujo. Biblioteca Nacional de Francia, París.



Partenón, Acrópolis, Atenas,
c. 447-432 a.C. *In situ*.





Artemisa, friso oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 100 cm.
Museo Británico, Londres.

centro de la puerta de entrada, mientras que aparecen seis magistrados o más a cada lado de los dioses. Están esperando, desprevenidos, mientras hacen tiempo conversando. Los que están más cerca de las esquinas miran a las mujeres que encabezan la procesión y avisan a los demás: « ¡ya vienen!». Esto hace que se pase por alto y por completo por dónde vienen, especialmente porque todas se dirigen a la entrada del Partenón.

Por supuesto que habría sido posible disponer la composición de otro modo comenzando, por ejemplo, desde una esquina y llevando la procesión alrededor de las cuatro paredes del templo, o comenzando en el centro de uno de los lados y dividiendo la composición en dos mitades iguales; pero si se toma la molestia de pensar en las dificultades lógicas de estas composiciones, pronto se dará cuenta de que los escultores del Partenón habían escogido la opción correcta.

La procesión da una sensación de armonía, como si fuera una única pieza y no muchas. No se permitieron interrupciones en el friso. La cabalgata, que se mueve rápidamente, remata las preparaciones preliminares sin que el espectador pueda decir de ninguna figura «aquí comienzan a galopar rápidamente»; y los aurigas más lentos y las personas que van a pie tienen que seguir a los que van a caballo, sin que pueda notarse una división entre el movimiento rápido y el movimiento lento. Todo esto debía realizarse sin comprometer el espíritu de cada parte de la procesión. Sólo puede verse lo bien que los artistas resolvieron estos problemas cuando se contempla el friso en su totalidad, aunque incluso un estudio por separado de las losas daría algunas pistas concluyentes.

Todo el lado occidental estaba reservado para lo que se pueden llamar «preparativos». La primera figura es un magistrado. Hay muchos de ellos repartidos en las filas, organizando a los hombres y apremiándolos, avanzando con ellos. El primer magistrado se da media vuelta hacia el lado sur, donde la procesión se mueve de izquierda a derecha. Parece estar haciendo gestos a unas personas que no se ven para que se muevan y se preparen a moverse de izquierda a derecha con los demás. Los dos caballos que están cerca de él ya han tomado la dirección de esta mitad de la procesión, pero un joven que se ata con calma las sandalias apunta hacia la derecha. Tiene los pies sobre una piedra de apoyo y pronto va a montar sobre su caballo. Sólo, por lo tanto, pertenece claramente a la dirección del caballo; por otro lado, en grupo, apenas se distingue del movimiento alrededor de la esquina del sur del friso. En el siguiente panel un caballo se escapa; se da la vuelta y galopa hasta que lo captura otro hombre. Nada es más natural que un caballo huyendo en dirección contraria a la de sus compañeros. No rompe la idea de movimiento contenido en este lado del friso, si bien esta nueva dirección da a entender que definitivamente hay movimiento al otro lado.

Si no quedase nada del friso occidental, excepto estas tres losas, sería difícil determinar de un primer vistazo en qué dirección se mueve la procesión, porque sus figuras, que tienen la función de unir dos direcciones opuestas, son tan neutrales como sugieren sus líneas y sus masas. Tras un examen minucioso, sus intenciones no dejan lugar a dudas de la dirección que van a seguir. De vuelta al caballo escapado, se ha desarrollado suficientemente el espíritu general del friso occidental como para que no sea necesario mencionar el lado sur. Para guardarse las espaldas, los artistas introdujeron dos o tres ecos de la dirección contraria antes de girar hacia la esquina norte.

El siguiente problema consistía en cómo hacer girar a los jinetes gradualmente, cuando los primeros grupos estaban compuestos por hombres solos y caballos. Los dos primeros caballos están enfrentados con sus jinetes al lado. Entonces se produce la huida. Su dueño lo coge con la ayuda de un amigo, cuyo caballo en ese momento galopa cerca del siguiente hombre. En frente hay un caballo impaciente y su parlanchín dueño, y le siguen dos caballos montados. No obstante, estos caballos, aunque están un poco más cerca que los de la losa anterior, no muestran ninguna intención de girar, siguiendo naturalmente las líneas y masas anteriores. El posible peligro de que estos grupos den mensajes diferentes se evita introduciendo una losa especialmente interesante entre ellos, en la que un caballo inquieto se frota la nariz con las patas delanteras.



Dos niñas llevando unas sillas, sacerdotisas de Atenea, el arconte rey y un niño sujetando el peplo, Atenea y Hefesto sentados, parte de la losa 5, friso oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 100 cm. Museo Británico, Londres.



Jinetes montados, losa 38, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 106 cm. Museo Británico, Londres.



Lo que el escultor de Olimpia intentó por primera vez en el frontón occidental, alcanza aquí a la perfección. En grupos aparentemente distintos, tanto las líneas como las masas atraen al espectador, cuya mirada pasa rápidamente de unas secciones a otras, debido a los diferentes pensamientos expresados. Esta presentación torna las transiciones rápidas e íntegras, porque las masas lo suficientemente parecidas quedan ocultas. Se intercalan grupos de interés individual e inmediato, sin que resulten superfluos en la composición. Cada nuevo grupo contiene un eco del anterior y un anticipo del siguiente.

Al utilizar el atractivo de un grupo, tanto para la vista como para la imaginación, no es difícil aumentar o disminuir el ritmo de la procesión sin revelar los recursos empleados. Se pretendía que todo el friso occidental diera la impresión de estar preparándose. La última figura, al igual que la primera, es un magistrado, pero en esta ocasión no está apremiando a sus hombres, sino que espera con calma que se acerquen los dos jóvenes que cabalgan hacia él. No van uno al lado del otro sino en fila porque, al igual que las figuras giraban ingeniosamente al comienzo, se separan hacia el final. Se introdujo una segunda huida de un caballo, y posteriormente, después de un grupo o dos, un dirigente de porte noble y de ricos avíos que naturalmente cabalga en solitario, luego un joven que se ha desmontado, y tras dos jinetes o más, uno de los cuales se ha quedado atrás y trata de alcanzar a sus compañeros, hay un grupo completamente distinto: un joven está arreglando su cinta cuando uno de los magistrados, que sujeta el caballo del muchacho, conversa con un esclavo menudo.

En el friso norte la cabalgata toma forma y velocidad, pero las primeras figuras están paradas, siendo la primera en realidad un joven que sujeta las correas de su amo (página 175). Puede verse un jinete en segundo plano y frente a otro que ha se desmontado, cuyas líneas conservan un eco de las líneas de los últimos jóvenes del friso occidental. En este caso sigue al corcel que hace cabriolas, y con un gesto apremia a su compañero, que se ha retrasado. En grupo, las dos figuras del friso norte están tan quietas como las dos del friso occidental. En su misma concepción, sugerida por el movimiento del brazo del joven de enfrente, están más relacionadas con el movimiento más rápido del friso norte. En un primer momento, la cabalgata avanza en filas de cuatro y luego de seis al fondo. Las líneas aparentemente confusas de las patas de los caballos dan una impresión de enorme rapidez.

Unas pocas losas más adelante el espectador queda inmerso en la actividad enérgica de la caballería ateniense, orgullo de la ciudad. Hubiera resultado demasiado cansado para la vista seguir por mucho tiempo las líneas de los caballos apiñados que hacen cabriolas. De vez en cuando, se da un respiro con una o más figuras separadas del resto. En estas líneas, comparativamente más tranquilas, existe el riesgo de relajar la tensión que mantienen las figuras. Los artistas lo consiguieron con una asombrosa habilidad. El primero de estos jinetes que cabalga solo (página 168), frena su caballo y se retrasa con respecto a sus compañeros; gira y parece que apremia con gestos y palabras a los que galopan detrás de él a que llenen el espacio entre ambos pelotones. El jinete, lejos de sugerir una pausa en la velocidad de la procesión, le añade rapidez, porque la cabalgata, cualquiera que fuera la velocidad que llevase hasta entonces, debe ir más aprisa para alcanzar a los de adelante. La impresión de velocidad, por lo tanto, que se da a los espectadores no se debe a las líneas que ya han visto, sino en buena medida a los gestos sugestivos de este jinete.




Jinetes en la procesión, losas 41 y 42, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 100 cm. Museo Británico, Londres.

Una vez más, no sólo se atrajo a la vista sino a la imaginación. Se introdujo otra figura solitaria (página 170) cuando, hacia el final de las líneas de la cabalgata, deben disponerse los movimientos más lentos de los aurigas. Aquí las líneas rectas y lentas de un magistrado rompen la confusión anterior. Está de pie y muy apartado. Delante de él, los caballos están menos apiñados, como si esperasen quietos a los batallones de la cola, a quienes el magistrado parece estar haciendo señas.

Su presencia no impidió una sensación de movimiento progresivo rápido, si bien la estabilidad de las líneas de los cuerpos preparan al espectador para las figuras más tranquilas que van a venir: los aurigas y, antes de ellos, los ancianos y los músicos, los jóvenes con las vestiduras sagradas y los hombres con pesados atuendos que llevan a los animales al sacrificio. Sus vestimentas y sus pasos comedidos conducen a la procesión de mujeres que comienza en que se han reunido en la Acrópolis para recibirla. El acercamiento progresivo de las mujeres a estas figuras tranquilas es espléndido. La transición de las figuras sentadas a las figuras que caminan se realizó interponiendo otras que sugieren movimiento, aunque sus líneas sean tranquilas. A la derecha de los dioses hay seis magistrados, cuatro conversan y dos se acaban de separar, uno se vuelve hacia la procesión que se acerca y el otro alerta a los colegas de la aproximación de las mujeres. Otro hombre, que parece haber recibido un recipiente de las primeras mujeres, las saluda a todas mientras detrás de él un magistrado da las instrucciones finales a otros dos.

Su mensaje se transmite por toda la fila y una chica en la tercera pareja se retrasa para repetírselo a sus hermanas, que están detrás. Esto marca la transición de la mujeres que van de dos en dos a los que caminan solos, en consonancia con el hombre de la vuelta de la esquina que dirige a los animales.



Jinetes en la procesión, losas 10 y 11, friso sur, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 100 cm. Museo Británico, Londres.

la esquina del friso oriental. La disposición del friso sur se parece mucho a la del norte, excepto en que se omiten los músicos y las ovejas, y en que las demás partes del desfile histórico se alargan en consecuencia. Este friso no está tan bien preservado, pero contiene algunas de las creaciones más hermosas entre los soldados de caballería y los caballos de los carros. No obstante, la técnica a menudo no alcanza el grado de excelencia de las metopas de este lado.

El friso oriental es el más tranquilo. Unos dos tercios de su extensión están reservados a los dioses sentados en el centro y al grupo de sacerdotes situados entre ellos (páginas 164-165). Del tercio restante se destina una buena parte a los magistrados que no han tomado parte en la procesión, pero

Ambos extremos del friso oriental se corresponden, pero muestran la suficiente variedad como para que no se produzca ninguna repetición o monotonía. El lado derecho es el más interesante. Los doce dioses sentados, cuya postura similar podría ser una fácil justificación de la identidad de conceptos, muestran una individualidad tan marcada que sólo la falta de conocimientos actuales sobre sus caracteres impide ponerles un nombre a todos. Zeus, padre y rey de los dioses, se reconoce fácilmente por su porte real, en especial si se le compara con los demás, que se sientan en unos asientos más sencillos. Ninguna de estas sillas o tronos está esculpida con la delicadeza y el cuidado que caracterizan a los muebles de la tumba de las «Arpías» (página 93), en donde los elementos secundarios recibieron

tanta atención como las propias figuras. En el Partenón esto cambia, pues sólo se representan los accesorios absolutamente necesarios.

Más de trescientas cincuenta figuras humanas están representadas en el friso del Partenón. Todas son diferentes, a pesar del hecho de que muchas se ven en posiciones prácticamente idénticas. Cada uno de los aproximadamente ciento veinticinco caballos de la caballería es único. Hay muchas transiciones de movimientos rápidos a movimientos lentos y viceversa, pero no hay ni un solo lugar del que pueda decirse «aquí se interrumpe». A pesar de su gran variedad, el friso da la impresión de un conjunto completo y armonioso.

Durante casi un siglo se ha admirado el friso del Partenón sin considerar los problemas que el artista tuvo que resolver. No obstante, las soluciones son tan perfectas que el friso parece aún más maravilloso cuando uno las va descubriendo, y al final se lo contempla como algo sublime. En la antigüedad, los relieves no se encontraban entre las grandes obras maestras [28]. Se han perdido las obras cumbres o se conservan sólo algunos trozos de ellas, y de muchas sólo sobrevivieron las copias. No obstante, es posible llegar a conclusiones con respecto a estas obras de arte perdidas a partir de estas creaciones *secundarias*, como el friso del Partenón, y aprender a apreciarlas.

Sin perjuicio de esta apreciación, hay algunos errores en el friso, como cuando se introdujo un jinete sin caballo en el friso occidental para llenar un hueco; o cuando se esculpió en el friso norte al magistrado frente al cuarto carro con unas dimensiones demasiado grandes con el mismo propósito. Son realmente raros estos ejemplos de fallas comparativas en la elección de la mejor forma de superar las dificultades de espacio, y siempre se trataron con tanta fluidez que pasan desapercibidos en un vistazo general de toda la composición. Los bloques del friso que forman parte integral de la estructura arquitectónica del Partenón, fueron probablemente los primeros que se realizaron cuando el edificio fue consagrado en el 438 a.C. Los primeros planes definitivos para la construcción del Partenón se realizaron en el 454 a.C. Teniendo en cuenta el tiempo que llevaría esculpir el friso, su diseño probablemente se realizó el año anterior, ¡y todo ello ocurrió apenas treinta años después de las Guerras Médicas!



Jinetes, losa 34, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 100 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.

Los frontones

El frontón oriental del Partenón contiene grandes grupos de figuras que cuentan con sus actos y actitudes el nacimiento de la diosa Atenea. Cuando los cristianos transformaron el templo en una iglesia y colocaron el nuevo



Jinetes en la procesión, losa 3, friso sur, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 100 cm. Museo Británico, Londres.



Relieve de las Panatenaicas, losa 7, friso oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 96 cm., longitud: 207 cm. Museo del Louvre, París.



altar en el lado oriental, construyeron un ábside redondo, tal y como era costumbre. Para ello, eliminaron todas las decoraciones de la zona central; pusieron tanto esmero, que ciertas losas del friso se conservaron en el interior y no sufrieron ningún daño. Este es un argumento a favor de la suposición de que las figuras de los frontones recibieron el mismo cuidado. Todas han desaparecido, pero se cree que algún día reaparecerán, quizás en un museo donde hayan pasado desapercibidas, porque resultan más difíciles de reconocer fuera del conjunto. Se ha intentado más de una vez identificar una de las estatuas de Atenea con la del frontón del Partenón, pero hasta ahora no se ha conseguido éxito. Esto se debe en buena medida a la incertidumbre de qué momento del «nacimiento de Atenea», tal y como dice Pausanias, escogió el artista para la representación.

Según la mitología, Atenea emergió totalmente armada de la cabeza de Zeus, por lo que sin duda ambas figuras se encontrarán entre las estatuas más importantes del frontón, pero ¿cuál de las dos ocupaba el centro? Zeus está sentado en escenas similares en las pinturas de vasos y también en el relieve que ahora está en Madrid, que probablemente esté inspirado en el Partenón. Dando por sentado que este también es el caso del Partenón y que Zeus estaba representado en su trono directamente debajo del vértice del tejado, que en el frontón es el punto más alto, podría ser que el momento representado fuera un instante ligeramente posterior al nacimiento en sí, cuando Atenea salta de la cabeza de su padre y avanza hacia su derecha o izquierda. No obstante, esta disposición habría arruinado la armonía de las dos mitades del frontón al añadir más peso al lado en el que la diosa estaba representada; porque en su propio templo nadie podía igualar a Atenea excepto, quizás, el propio Zeus. Si, por otro lado, lo que se representaba era el nacimiento, es decir, el momento exacto en el que Atenea sale de la cabeza de su padre, su imagen sería diminuta por lo limitado del espacio; los dioses que están a la derecha y a la izquierda evitaban que el escultor redujera las dimensiones de Zeus para dejar sitio a Atenea. Esta diminuta diosa (véanse las pinturas de los vasos) estaba especialmente fuera de lugar en su propio templo, ya que presenta dificultades para producir un grupo de dos figuras artísticamente satisfactorio, al aparecer una figura en una apertura antinatural en el cuerpo de la otra.

El profesor Kekulé von Stradonitz [29] señaló que el arte cristiano tuvo que enfrentarse con un problema similar al representar la creación de Eva. Miguel Ángel y Rafael presentaron las mejores soluciones. Miguel Ángel representó a una mujer completa, cuyo pie estaba oculto en el costado de Adán. Una densa sombra oscurece las desagradables representaciones anteriores de una herida abierta. Por su parte, Rafael dibujó el momento siguiente a la creación, poniendo a Eva de pie delante de un Adán sorprendido.

No pueden sacarse conclusiones a partir de estos cuadros con respecto a los frontones del Partenón, excepto que quizás el genio del escultor griego podría haber encontrado una solución tan satisfactoria a los problemas con los que se enfrentó como las soluciones que dieron Miguel Ángel y Rafael, aunque las dificultades del escultor serían comparativamente más complejas que las de los pintores. Si hoy fuera posible reconstruirlo con todas las figuras centrales perdidas del frontón, tal vez quedase demostrada la existencia de un genio igual; de nuevo, tras estudiar el friso, es posible que no. Por lo tanto, es un esfuerzo inútil intentar ofrecer reconstrucciones de lo que podrían ser las partes perdidas del frontón, aunque al parecer para algunas personas resulte interesante.



Vaquilla llevada al sacrificio, losa 40, friso sur, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, a: 106 cm. Museo Británico, Londres.



Jinete, losa 42, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 106 cm.
Museo Británico, Londres.

Por fortuna, para entender las diez figuras que se conservan no es necesario saber exactamente cómo estaba dispuesto el centro; basta con saber que se representaba algún momento estrechamente relacionado con el nacimiento de Atenea. Atenea era la diosa del aire, de esa frescura pura y evocadora de lo que los atenienses creían que les había dado su superioridad intelectual. Era la diosa de la sabiduría, del afán ahorrativo de las casas y protectora de Atenas. Para su pueblo, su nacimiento representaba la creación del único tipo de vida que merece la pena vivir. Por ello, no sorprende que el mensaje de su nacimiento suscitara entre los atenienses una intensidad de emociones muy parecida a la de los cristianos devotos cuando escuchan el mensaje de Belén.

El escultor del frontón oriental tenía que retratar estos sentimientos. Podría afrontar esta tarea de dos formas, o bien mostrando las figuras que rodeaban la escena central movidas por la alegría y la admiración, o sugiriendo con sus formas y actitudes los sentimientos que mostrarían al recibir la noticia. El escultor, que conocía la imposibilidad de capturar en piedra una emoción tan intensa, optó por esta última.

A menudo, la segunda opción atrae poderosamente en un principio; no obstante, siempre se queda corta en la intensidad que proporciona a la imaginación, de modo que las figuras de las esquinas están lejos del centro, desconocedoras del nacimiento de Atenea, que según la mitología sucedió con una rapidez sorprendente.

Tan sólo el dios del sol, oculto en la esquina derecha más alejada, parece tener alguna idea de la importancia del día. Con sus cuatro caballos «blancos como la nieve», saca la cabeza y los hombros del mar. Las cabezas de los caballos se muestran por encima de las olas onduladas, el agua cubre sus cuellos y los musculosos brazos del dios. El tejado del frontón sobresale, tapando los rayos del sol. El sol está nadando hacia el sur, para cuando la procesión llegue al Partenón. Esta esquina era el lugar más oscuro de toda la composición. Los caballos recibían algo más de luz. Impacientes, jalan en filas desordenadas, empujando al caballo más cercano hacia delante. Su cabeza atrasada se proyecta considerablemente más allá del tejado del frontón, capturando y reflejando completamente los rayos del sol: ¡el amanecer que anuncia Helios! Helios es la única figura conservada

de este lado de la escena central. Las siguientes tres figuras (páginas182 a 183 y 185) forman un grupo, de las cuales la más cercana es un dios o un héroe en una actitud notablemente tranquila, sentado sobre una roca y vestido con una túnica, quizás mirando el amanecer. Ante la ausencia de un nombre mejor (la mayoría de los nombres que se les dan a estas figuras son hipotéticos), a menudo se le llama Dionisos (página 185), y da la espalda a la escena central. No ha oído nada de lo que está aconteciendo allí; no está haciendo nada en concreto, y parece ser la encarnación completa del reposo y la ecuanimidad. Las líneas de las figuras son egocéntricas, pues no llevan la mirada con excesiva rapidez a las figuras vecinas, como ocurre frecuentemente con las losas del friso.

La vestimenta del asiento, con todos los pliegues irradiados desde un punto con magnífica variedad, es un estudio de la perfección. Recuerdan los pliegues de la metopa del lapita victorioso (página 156) o las indicaciones de los pliegues de una piel de pantera en otra metopa (página 159), pero están muy alejados de ambos. Incluso su espalda está tallada con gran habilidad, ofreciendo una indicación de la apariencia original de la parte anterior antes de que sufriera las inclemencias del tiempo. Los manos y pies están rotos por los lugares más desafortunados, porque los muñones puntiagudos de los brazos y las piernas son desagradables. Su cara es irreconocible; sólo pueden discernirse los poderosos contornos de la cabeza. Estaba esculpida para una posición elevada, y no para ser estudiada de cerca o fuera de su contexto. Era parte de una composición y no una sola figura con vida propia. Con frecuencia ya no suscita interés cuando se la coloca aislada o a menudo cerca del Hermes de Praxiteles. El escultor antiguo sería el primero en darse cuenta de esto. Sería injusto sacar conclusiones en cuanto a los estándares del arte de esa época a partir de esta figura. En cuanto a su masa, el «Dionisos» pertenece tan claramente a las dos figuras siguientes (página 180), como las «Tres Parcas» (páginas 182 a 183) del otro lado del frontón que van juntas. Las dos mujeres están esculpidas en un grupo muy unido, lo cual puede apreciarse no sólo en sus actitudes, sino también porque sus asientos y sus cuerpos parecen estar esculpidos a partir de un bloque. Debido a esta intimidad, con frecuencia se las llama Deméter y Perséfone. Están conversando.

El cuello de la mujer más alta indica que ha vuelto la cabeza hacia la escultura de al lado. Su actitud demuestra su incapacidad para mantener la cabeza mucho tiempo en esa posición; *acaba* de darse vuelta y en ese momento nace Atenea. En el minuto siguiente girará de nuevo hacia el centro, hacia donde inclina su cuerpo y hacia el que apuntan las líneas del brazo levantado; entonces verá a Atenea y se levantará, su pierna derecha está retraída, y dará la noticia, y la otra figura se pondrá de pie de un salto, y «Dionisos» oirá la noticia, y desde Helios y sus nerviosos caballos en el centro habrá un grupo de figuras que muestran su alegría y asombro ante el glorioso nacimiento de Atenea.

La última de las figuras que se conservan contribuye considerablemente a esta idea; quizás Iris [30], la mensajera de los dioses quien, con su mensaje de libertad, pasa apresurada entre las mujeres hacia la humanidad expectante. La rapidez de su avance se muestra en los huecos largos y profundos de los pliegues y en las líneas de su cuerpo, que se inclinan hacia delante para encontrarse con delicadeza con los poderosos vientos. En algún lugar cercano, pero quizás al otro lado, hay otra figura (página 150), probablemente con el mismo mensaje. Esta figura no está corriendo, sino volando, al igual que Iris. Lleva un manto corto que deja sus rodillas al descubierto, por lo que no puede ser Niké, como generalmente se la llama, porque a Niké no se la representaba nunca de ese modo. Al tomar una bocanada de aire, el fino tejido se pega contra su magnífico cuerpo, revoloteando en los costados con el viento. Esta figura, que no aparece en los dibujos del frontón oriental que Jacques Carrey realizó once años después de la explosión del Partenón, se asemeja bastante a una de las figuras que dibujó en el friso occidental, hoy perdida.

Cuando las figuras del Partenón fueron trasladadas a Inglaterra, Visconti, el mejor arqueólogo de entonces, publicó sobre ellas unos informes detallados. De esta figura dijo que no sabía su proveniencia. En una publicación posterior, afirmó que esta figura pertenecía al frontón oriental, sin dar ninguna explicación de este cambio de parecer; esta omisión es la responsable de las equivocaciones de ciertos eruditos que, haciendo caso omiso de su afirmación posterior, asignaron a la «Niké» al frontón occidental quienes, no obstante, aceptaron constantemente otras aseveraciones no probadas de Visconti. Si hubiera contradicho sus publicaciones, podría haberse desacreditado, pero como esta afirmación es posterior, probablemente como consecuencia del descubrimiento de nuevos datos, no hay razón para dudar de él. Es más, las fracturas de los brazos muestran que la «Niké» los sostenía de forma diferente a la figura de Carrey;

Joven llevando una cesta de ofrendas sobre su hombro, losa 5, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 100 cm. Museo Británico, Londres.

y, finalmente, puesto que en espíritu pertenece inconfundiblemente al frontón oriental, es erróneo asignarla a cualquier otro lugar.

Quizás las figuras más bonitas, y ciertamente las más conocidas del frontón oriental, son las «Tres Parcas» (páginas 182 a 183). Equilibran al «Dionisos» y las dos figuras sentadas del otro lado. No obstante, si bien las dos figuras sentadas están esculpidas a partir de un bloque y en clara yuxtaposición, aquí se trata de una figura sentada y otra reclinada. El escultor estaba impulsado por el mismo sentimiento de variedad en el equilibrio, aspecto que los artistas arcaicos controlaron en algunas de sus composiciones, como los relieves de Apolo y las Ninfas, o en el de Hermes y las Gracias (páginas 94-97). La perfecta sencillez y la gracia indiferente de la figura recostada son indescriptibles. ¿Quién podría imaginar, ni siquiera por un momento, que ella está tumbada en el regazo de su hermana por otra razón que no sea porque quiere? ¿Quién podría imaginar otra cosa, teniendo en cuenta lo limitado del espacio así como el hecho de que el tejado del frontón desciende tanto que *hay* que representarla tumbada? La perfección de estas figuras radica en que expresan mejor sus conceptos. Es más perturbador que útil tener a alguien que señale la forma como el artista consiguió su objetivo.

Justo frente a las «Parcas», la luna conduce su carro hacia el mar. A la cabeza bien conservada de uno de los caballos (páginas 178-179), a menudo se la considera la creación más sublime de la escultura de animales de la antigüedad. Es una cabeza magnífica, pero difícilmente más noble en su concepción que el fogoso caballo de Helios, que cerca de él da la bienvenida al día. Ambos caballos son diferentes: este último expresa la alegría del comienzo; el otro, la plácida quietud del final del camino. Ambos marcan el día del nacimiento de Atenea.

En consonancia con la representación más serena de la luna, todas las figuras de este lado son más tranquilas. No obstante, la figura sentada ya ha sacado la pierna, preparándose para levantarse, y está inclinada hacia delante. Pronto le llegarán las noticias de la acción central, se levantará y pasará la noticia, su compañera la oirá y aconsejará a su hermana que se levante para enterarse de lo que ha pasado. En un minuto, estas figuras se unirán a las expresiones de alegría que impregnan todo el frontón: « ¡Atenea ha nacido!».

Con estas diez figuras, se olvidan las limitaciones del espacio triangular para el que fueron diseñadas. En Egina estas limitaciones estaban presentes siempre; en el frontón occidental no podían desaparecer porque al espectador



Hombres que llevan jarras de agua, losa 6, friso norte, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 100 cm. Museo de la Acrópolis, Atenas.



Caballo de Selene, frontón oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C.
Mármol, longitud: 83,3 cm. Museo Británico, Londres.





Dos mujeres vestidas y sentadas: Démeter y su hija Perséfone, frontón oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, Museo Británico, Londres.

se le recordaba constantemente la técnica que el artista utilizó con éxito para superarlas; en el Partenón no existen. Es imposible pensar en estas figuras esculpidas de otra forma. No importa la cantidad de espacio que quede por encima de ellas, deben estar esculpidas así y no de otra forma.

Debido a esta suprema maestría, y a la voluntad de someterse a las restricciones para luego conseguir que no parezcan restricciones en absoluto, resulta tentador asignar este frontón al mejor escultor de aquel tiempo: Fidias. Por lo tanto, esta atribución no se realiza en virtud de ninguna evidencia externa, como la historia de que se hizo cargo de todos los edificios, sino en la evidencia interna de la excelencia sin igual de la composición. Asignar el frontón a Fidias no implica creer que él mismo hubiera esculpido todas las figuras, ni siquiera la mayoría de ellas.

Hubiera sido imposible. No obstante, sugiere que la superioridad de las «Parcas» sobre las demás figuras, incluso la «Niké» se deba posiblemente a su toque personal.

El frontón occidental está menos logrado, aunque también supuso un gran avance sobre los logros anteriores. Cuando Carrey [31] realizó su dibujo estaba casi intacto, por lo que hoy se conoce bien su composición. No obstante, las propias figuras están destruidas casi por completo. Cuando se obligó a Morosini a abandonar Atenas en 1688, se quiso llevar algunos «recuerdos» con él y se decidió por las figuras centrales del frontón occidental. Sus obreros eran descuidados y estaban poco formados; las cuerdas se rompieron, las figuras se cayeron y se «hicieron añicos» como cuenta el antiguo cronista. Lo que no fue cierto literalmente, porque se han encontrado sus fragmentos alrededor del Partenón: no obstante, estaban tan rotas que Morosini no se volvió a ocupar de ellas. Parece que él y sus compañeros se llevaron otras piezas a Venecia. Entre ellas, una cabeza probablemente del Partenón porque muestra la misma forma del cráneo de «Dionisos», única figura que conserva la cabeza. Esta cabeza (página 202), con el tiempo pasó a las manos de un tal Weber y posteriormente del Conde Laborde.

Hoy se conserva en París con el nombre de cabeza Weber o Laborde. La restauración de una nariz atroz y unos labios convencionales la ha arruinado por completo [32]. No se sabe qué ha sido de las demás figuras. Carrey dibujó dieciocho (quizás veinte) estatuas casi intactas., pero hoy no se conservan más de dieciséis fragmentos reconocibles, y sólo una estatua completa.



Deméter de Cnido, c. 340-330 a.C. Mármol, altura: 153 cm.
Museo Británico, Londres.



Diosas, frontón oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 130 cm. Museo Británico, Londres.



Pausanias llamó a esta estatua bien conservada (páginas 186 a 187) de la esquina norte del frontón, un dios río; hoy se la conoce como «Céfiro» o «Ilisos». Las fluidas líneas de la figura y de su manto, que realmente parece mojado, son ciertamente más coherentes con el concepto de un dios río que las explicaciones de Pausanias de las figuras de Olimpia en el mismo sentido. La figura sudeste de Olimpia, con su audaz giro, supuso un gran avance sobre el guerrero moribundo de Egina (páginas 122 a 123), y muestra la libertad comparativa de conceptos que había conseguido el artista. En comparación con el «Céfiro», esa libertad era más bien escasa por nueva y todavía no había sido probada. El escultor del Partenón, por otro lado, que conocía mejor el cuerpo humano y estaba familiarizado con cada vuelta y giro de los músculos que realiza un hombre simultáneamente, demostró tener un conocimiento rayano en la perfección. Esto se debe en buena medida al hecho de que escogió un momento para la representación que, en el mejor de los casos, es instantánea porque se requiere un uso doloroso de la potencia muscular para mantener la posición del «Céfiro». Sólo debe representarse lo transitorio cuando el movimiento es rápido, como en las figuras de Mirón, porque cuando el movimiento es lento da la impresión de una posición permanente. Este es el caso de «Céfiro», al que no resulta del todo desagradable mirar, especialmente de forma ocasional, gracias al uso que se hace de su manto.

Aparentemente, el artista quiso dar la impresión de una curva que discurre con facilidad para sugerir el movimiento del agua fluyendo. Así, a sabiendas de la imposibilidad de presionar la forma humana dentro de una curva sin que resulte forzada, diseñó la ropa para que diera esta idea. No se ve el manto completo porque desaparece en la parte posterior del dios y sólo se reconoce vagamente hacia el extremo. No obstante, se ve lo suficiente para que el resto quede *sugerido*. La curva del cuerpo comparada con la curva del manto es leve, y puesto que hace menos que sugerirla, pasa por alto el hecho de que es más de lo que puede expresar un cuerpo sin perder una apariencia grácil.

Así se estableció un nuevo principio artístico: el resultado natural de sugerir más de lo que se puede ver, que consiste en sugerir *menos de lo que realmente se esculpe*. Este recurso sólo es admisible cuando la posición de la figura en otras condiciones hace imposible una inspección continua, de forma que el espectador deberá confiar en su primera impresión. Este es el caso del «Céfiro», porque a más de cincuenta pies (15,24 metros) le dolería al espectador tener que estirar el cuello para mirar fijamente. Por lo tanto, el peligroso giro del cuerpo es probablemente un recurso consciente del artista que no sólo sabía cómo podía ayudarle a expresar la idea sugerida de una curva fluyendo, sino que también confiaba en que la altura del frontón la ocultaría. Hoy, con la estatua a una altura mucho menor y fotografiada constantemente, no escapa al escrutinio.

El tema del frontón era la lucha entre Atenea y Poseidón por la custodia de Atenas. ¿Cuál era el futuro de Atenas, estar sobre la tierra o debajo del mar? Todo el mundo sabe que fue la flota ateniense la que le proporcionó las victorias, y nadie duda de que fuera la causa de su caída. Los atenienses más conservadores siempre se opusieron a sus dominios sobre el mar, e incluso parece que la mayoría de la población, entusiasmada con las brillantes políticas de Temístocles y Alcibíades, estaba profundamente convencida de que Atenas estaba más segura dentro de su propia tierra. El imperio que habían construido sobre el mar se perdió a lo largo de un siglo, mientras que las conquistas obtenidas en tierra, bajo la protección de Atenea, sobrevivieron dos milenios.

El enfrentamiento entre los dos dioses rivales tuvo lugar ante una asamblea divina. Acordaron que quien diera a los atenienses el regalo más valioso sería el ganador. Poseidón golpeó una roca con su tridente y dejó al descubierto una fuente de sal, símbolo del dominio sobre el mar. Estaba tan confiado de que era el mejor regalo posible, que en el frontón se le ve pasando por encima de la línea central, ya preparado para ocupar su lugar como dios guardián. Entonces Atenea creó el olivo, y el propio Poseidón tuvo que rendirse ante la superioridad del regalo. Esta retirada repentina del dios, que había comenzado a colocarse en el centro del frontón, era el mejor tributo que se podía rendir al regalo de Atenea. Así, la importancia del olivo quedó más destacada con la sugerencia que con una representación realista.

Estos dos dioses ocupan por completo el espacio central del frontón. Poseidón naturalmente tenía unas proporciones más grandes que las de Atenea y estaba situado directamente debajo del vértice del tejado, debido a lo adelantado de su posición; aquí el frontón es más alto que donde estaba Atenea. Ambos dioses están acompañados por sus carros. Sus caballos [33] están imbuidos del espíritu de la contienda y se encabritan con las cabezas bien altas. De esta forma, el artista intentaba llenar los espacios a ambos lados de Atenea y Poseidón. No obstante, el intento no tuvo éxito. Los carros ocupan demasiado espacio y ponen a las figuras de las esquinas lejos del alcance de la poderosa escena central. La relación resultante de todas estas figuras con el plan general de la composición es muy tenue, porque dan la impresión de haber sido incorporadas con el único motivo de llenar las esquinas. Toda la historia la cuentan las dos figuras centrales; las otras figuras, lejos de intensificarla, le restan viveza.

Así entonces, las esculturas del Partenón, a pesar de su excelencia, no son perfectas ni ninguna obra de arte puede serlo en el sentido de sugerir algún pensamiento que no haya encontrado una expresión completa. La perfección en la mediocridad se consigue fácilmente, pero en las cotas más altas es rara. Aquí los pensamientos son tantos y tan elevados que desafían cualquier interpretación concreta. La mejor obra de arte es aquella que, a la vez que suscita los pensamientos más nobles, ofrece al intelecto al menos la posibilidad de encontrar fallas en su ejecución. Si se juzgan las estatuas del Partenón con estas premisas no tienen, ni es probable que tengan, rival en el campo del arte.



Dionisos, frontón oriental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 130 cm., longitud: 200 cm. Museo Británico, Londres.



Torso de Céfiro, frontón occidental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 82 cm. Museo Británico, Londres.





Ménade, copia de un original griego de Escopas, esculpido c. 370-330 a.C. Mármol, altura: 45 cm.
Colecciones Estatales de Arte, Dresde.

EL IDEAL GRIEGO

Mientras Fidias de Atenas luchaba por expresar una visión de los dioses y semidioses, algunos de sus contemporáneos tomaron una dirección diferente. Parece que pensaron que un cuerpo es bello por sí mismo y bien merece un estudio detallado. La cuestión para ellos no era «¿cuál es el pensamiento más noble que puede expresar un cuerpo?» sino « ¿cuál es la mejor forma de representar el cuerpo en sí?».

Los hombres como Fidias y sus colegas más cercanos fueron bendecidos con la inconciencia del mejor modo de esculpir la forma humana; la profundidad de sus pensamientos ennoblecían cualquier vehículo que utilizaran. En manos de hombres inferiores, la práctica de Fidias podría no haber tenido éxito, de no ser por la influencia beneficiosa de otra escuela.

Esta escuela estaba encabezada por Policleto de Argos, un hombre que no tenía rival en conocimientos técnicos y científicos, pero que se impacientaba ante la enormidad de las ideas que hacen que el hombre se eleve sobre las demás criaturas. «El verdadero arte», dice Ruskin, «emana del corazón y se alía con la cabeza, inferior al corazón, y con la mano, y así sale a la luz el hombre». Todo el arte de Fidias emanaba del corazón, es decir, del alma, del lado más noble del hombre. Hizo un poderoso llamamiento a aquellas personas que tenían vigor y sinceridad en las emociones. El arte de Argos emanaba de la cabeza, a la que se le une la habilidad de las manos como un poderoso aliado. El Dr. Waldstein, en un reciente artículo sobre Policleto, llega a la conclusión de que éste era el escultor griego de la belleza *par excellence*. Puede que así sea, pero la suya era una belleza meramente física, agradable de contemplar cuando está en su mejor momento, como en los fragmentos del Heraion Argivo (que puede que fuera obra suya), pero nunca es sinónimo de bondad y nobleza, cuyo contacto hace a los hombres mejores y más felices.

Es probable que se conserve una de las obras más famosas de la escuela de Argos en una copia romana en mármol en el Museo de Nápoles (página 193). Representa a un joven que se echa al hombro su lanza y camina. Los músculos abdominales son bastante prominentes. No obstante, en el original de bronce el color brillante del metal sin duda atenuaba lo que la superficie más blanda de la copia revela en exceso.

La historia cuenta que Policleto realizó un estudio muy cuidadoso de las proporciones del cuerpo humano e incluso publicó un tratado sobre la materia. Para tener un punto de vista más claro, esculpió una estatua conocida como el Kanon (la Norma), y hay buenas razones para creer que el Kanon y el Doríforo son idénticas. Si este es el caso, el origen de la estatua explica su apariencia sin alma. No es una persona lo que el artista quiso esculpir, ni el movimiento involuntario de un ser humano pensante que adopta una posición, sino el deseo de mostrar el cuerpo en su mejor momento. Ya no se representa empezando a andar como el «Apolo» de Tenea (página 83), al Doríforo se le ve caminando, con el pie derecho adelantado. El talón izquierdo se eleva del suelo conforme a la gran destreza técnica del artista. No obstante, por su diseño general, la figura es descendiente inconfundible de las primeras estatuas de «Apolo», concebidas en un plano frontal y con una línea vertical en el centro. No hay realmente una línea visible en el Doríforo. Ha dado un paso, y con él su lado derecho, incluida la cabeza, se mueve en esa dirección, pero pronto la pierna izquierda avanzará y luego se hará el movimiento correspondiente hacia la izquierda.

Entre estos dos movimientos se encuentra la línea vertical del centro. Piénsese en la figura en reposo y la correspondencia con las estatuas arcaicas se hará evidente. El Doríforo está concebido realmente en un plano frontal, con las dos mitades de su cuerpo distribuidas regularmente. La posición que se ve realmente no es más que un pensamiento que secunda la técnica superior de Policleto. Nunca pasó de ahí. Se encuentra en todas sus estatuas que se conocen actualmente. Incluso en la antigüedad lo comentaban, afirmando que sus figuras parecían sacadas del mismo molde.

La dirección de la cabeza, junto con el peso del cuerpo, es digna de admiración; el Doríforo es un autómata inconsciente, sin cerebro y sin alma. Muchas figuras modernas siguen el modelo del Doríforo. Vestido de uniforme, con una pistola en vez de una lanza se convierte en un soldado, pero un voluntario que piensa por sí mismo: mientras marcha en la dirección que ordena el capitán mira a su alrededor a derecha o izquierda.

Este giro de cabeza, fuera de la dirección del movimiento progresivo, es un detalle que una escultora americana incorporó recientemente en una de sus esculturas con gran éxito. Nunca se le ocurrió a Policleto; su Doríforo no pretendía ser un hombre, sino el cuerpo de un hombre. Hoy no tenemos demasiado interés en el simple cuerpo, queremos al hombre, por lo que es natural que el Doríforo ya no guste. Esto es así, especialmente debido a que los defectos de la estatua eran tales que los copistas romanos podían reproducirlos, cosa que hicieron: eran defectos de diseño. La belleza de la estatua, por otro lado, que consistía en la delicadeza del acabado, el modelado de su superficie y la técnica que muestra en esta posición sin apoyos, se ha perdido por completo; debido al cambio de material, entre otras cosas precisó de la incorporación de un tosco tronco de árbol e impidió la reproducción del juego de luces y sombras en la superficie pulida del original.

El veredicto de los antiguos de que Policleto sabía cómo dar formas corpóreas de un esplendor casi sobrenatural suena poco convincente ante la estatua de Nápoles, pero se vuelve más probable cuando se pasan los dedos por algunos de los fragmentos de Argos que hoy se conservan en el Museo Arqueológico de Atenas. Por muy pequeños y rotos que estén estos fragmentos, son de suma importancia, porque a través de ellos ha sido posible apreciar los puntos fuertes de Policleto. Diseñó cuerpos que le permitieran demostrar que cada parte podía ser bella mediante un hábil tratamiento.



Diadúmeno, joven atleta, copia de un original de bronce de Policleto, esculpido en torno al 420 a.C. Mármol, altura: 186 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Pretendió atraer los sentidos y no la parte más noble del hombre. Dejó poco o nada a la imaginación; todo es visible y requiere una gran precisión, lo cual lleva naturalmente al estudio de las proporciones del cuerpo humano. El Doríforo es exacto; sus dimensiones se adecuan a la naturaleza, pero sólo en determinado tipo de personas. No es el tipo que hoy preferimos ni el que más les gustaba a los griegos. Es demasiado fornido; la cabeza es grande, alrededor de una séptima parte de la altura total del cuerpo, y da a la figura una apariencia de baja estatura. En consecuencia, pronto se introdujeron cambios; durante aproximadamente un siglo todos estos cambios se basaron en los estudios de Policleto.

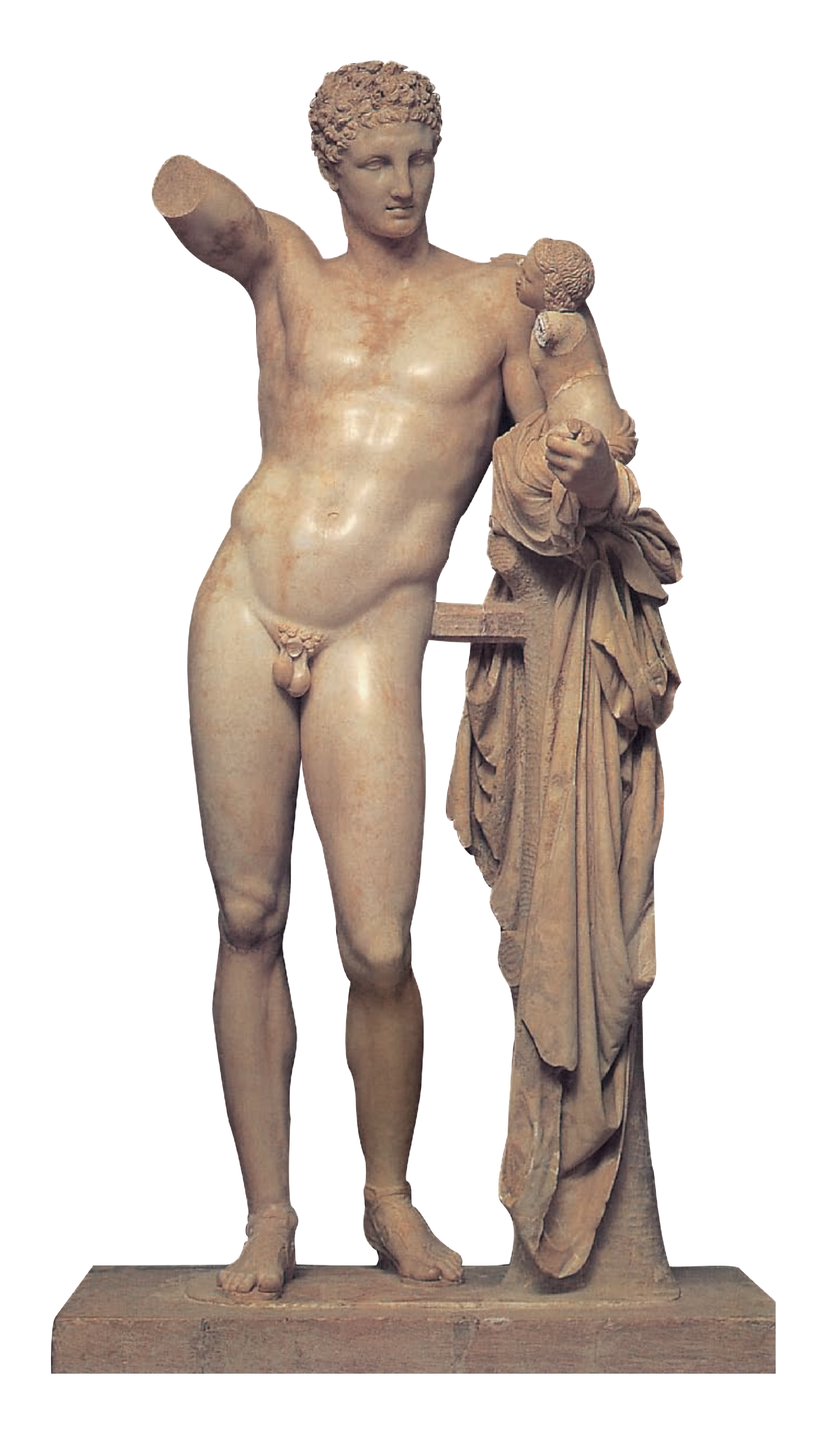
Se conserva un Diadúmeno, casi la obra compañera del Doríforo, en varias copias romanas y una copia griega. La estatua de Vaison, al sur de Francia, actualmente en el Museo Británico, es probablemente la reproducción más exacta del original en bronce. Representa un atleta victorioso atándose una cinta alrededor de la cabeza y se muestra en la misma posición al caminar que el Doríforo, aunque en esta ocasión está especialmente fuera de lugar. El acabado de la superficie del Diadúmeno es pobre, al igual que el de la estatua de Nápoles, y los músculos del abdomen también son demasiado prominentes, lo cual prueba el valor del experimento recomendado por Overbeck de cubrir el molde de una estatua de Policleto con una capa de bronce para obtener el efecto de unos músculos prominentes en la misma superficie del original. Hasta que no se haya hecho esto, es imposible juzgar en qué medida la apariencia desagradable se debe al copista y en qué medida se debe a Policleto. En pocas ocasiones se han realizado estos experimentos y sólo en épocas recientes se ha exhibido en Dresde una pieza fundida de una pequeña estatua. La capa de bronce cambió completamente su apariencia.

La copia griega del Diadúmeno (página 190) se encontró en Delos en 1894. Puede servir de ejemplo de los diferentes estilos de los escultores griegos y romanos. Los copistas romanos eran como una máquina: reproducían el original tan fielmente como les permitía la técnica. Los griegos se preocupaban mucho más de la apariencia de la estatua que de sus dimensiones reales.

Sabían que media pulgada de músculo no se ve igual esculpida en mármol que esculpida en bronce y, por lo tanto, se desviaba del original. El resultado es menos prominencia en los músculos debido a unas proporciones más plenas del cuerpo. Esta plenitud, no obstante, introdujo un factor no deseado en la composición, convirtiendo un chico casi voluptuoso y aparentemente lento en un atleta bien entrenado

Otra explicación de la apariencia blanda y fofa del joven pudo ser la moda de los tiempos posteriores, cuando se preferían suaves modulaciones a la dureza de unos músculos fuertes. Ambos puntos de vista prueban que quien realizó la estatua de Delos introdujo en su copia sus propias ideas y preferencias. Un verdadero griego siempre se preocupaba de la apariencia de las cosas y poco de la corrección absoluta: «las cosas son tal y como yo las veo», era su lema consciente o inconsciente.

Debe mencionarse un punto más con relación a las copias de las estatuas de Policleto. Se suele pasar por alto, pero cuando se observa puede desacreditar al mismo escultor, aunque sin duda se debe a la falta de cuidado del copista. La parte posterior de la cabeza del Doríforo muestra un diámetro más grande que el que sugiere la cara. Este fue un recurso del escultor romano para ahorrarse trabajo, despreocupado de esculpir las orejas separadas de la cabeza; el cráneo, por lo tanto, se agrandaba y las



Hermes con Dionisos niño, atribuido a Praxiteles, copia de un original griego de finales del siglo IV a.C. Mármol, altura: 215 cm. Museo Arqueológico, Olimpia.

orejas no se rebajaban. Esto sólo puede verse desde una posición intermedia en la parte posterior de la estatua que un espectador normal no sería capaz de adoptar. El copista romano, que trabajaba para la gente normal, como demuestra su falta de refinamiento y de modelado de la superficie, podía tomarse libertades con aquellas partes de las estatuas que quedaban ocultas. La cabeza de bronce de Herculano, de mejor calidad, no muestra ninguno de estos defectos, aunque sus orejas son quizás menos parecidas a las de Policleto que las de la estatua de Nápoles; son las orejas hinchadas de un boxeador profesional que había empezado a preferir el mayor grado de experiencia que proporciona la edad.

Junto con la cabeza del Doríforo se encontró la cabeza de una amazona



Torso, estilo «sátiro descansando», copia romana de un original griego de Praxiteles, c. 81-96 de nuestra era Mármol, a: 109 cm. Museo del Louvre, París.

que repetía el estilo de muchas estatuas existentes. Sabemos que Policleto esculpió una amazona y se cuenta que con ella ganó un concurso en el que participaron varios artistas famosos, incluido Fidias. Se ha intentado asignar las estatuas que se conservan a los diferentes competidores, con poco éxito. La historia del concurso tiene mucho de anécdota, y las estatuas son demasiado similares en composición para poder clasificarlas según los estilos. Es más, todas ellas (páginas 194-195) muestran algunas de las características del Doríforo, lo que hace posible que todas se basen en un modelo creado por Policleto. No es posible demostrar si alguna es una copia fiel de la amazona.

Toda la serie está dividida en tres o cuatro estilos, de los cuales el más importante es el modelo (página 194) de la estatua de uno de los museos de Berlín. El pilar cuadrado es una restauración que sigue otra copia de la colección Lansdowne e introduce un apoyo que fue poco conocido antes de los tiempos de Praxiteles pero que Policleto pudo haber anticipado. Las líneas fuertes y llenas de gracia de la figura atraen inmediata y poderosamente, y continúan haciéndolo incluso después de que se nota la falta de naturalidad de la composición. La amazona está herida; gotas de sangre brotan de una herida cercana a su pecho derecho. Agotada por la batalla y adolorida por la herida, se retira para descansar, pero ¿puede descansar tal y como la vemos? La postura de sus piernas al avanzar, típica de Policleto, también está de manera característica fuera de lugar.

Aunque está herida debajo del hombro derecho, apoya el peso del cuerpo en ese lado, e incluso alza el brazo derecho de forma que la tensión poco habitual de los músculos debería aumentar el dolor considerablemente, ¡y aún así parece estar descansando! Esta contradicción, esta falta de atención al estado mental de la persona retratada, es justo lo que cabría esperarse de Policleto, o de aquellos que siguen su escuela. El cuerpo, visible y tangible, lo era todo para ellos; ni la mente ni los sentimientos de una persona les preocupaban. Es cierto que no todas las copias de este modelo muestran una herida, pero en los casos en que no se esculpió es muy probable que lo pintaran, porque seguramente ningún artista posterior introduciría una herida que no estuviera en el diseño original.

El manto de la figura, esculpido con mucha habilidad, es agradable. No obstante, su importancia real radica en el esplendor que el contraste confiere al desnudo. Nunca el desnudo ha sido tan espléndido y cautivador como cuando lo resaltan un poco de vestimentas. La túnica se levanta para dejar las piernas al descubierto; en el hombro izquierdo está desabrochada, para dar la idea de que la mujer acaba de salir de un combate violento. El que la ropa esté desabrochada no es un accidente, ni un simple truco del artista para mostrar más el desnudo; es un detalle bien concebido y revelador de la composición. Pueden encontrarse vestimentas similarmente desabrochadas en el Theseion y en los frisos del Partenón entre los jóvenes que tienen más prisa. Uno de los guerreros que van en el carro del friso norte se aferra al vecino rezagado y se le cae la vestimenta, dada la violencia del movimiento.

Las proporciones de la amazona, que en consonancia con el carácter tradicional de su pueblo son bastante plenas, son incompatibles con las líneas típicamente armoniosas del cuerpo de una mujer. El descubrimiento de estas líneas, o por lo menos su introducción en la escultura, estaba reservada para una época más tardía, cuando se volvieron la principal característica, y hasta cierto punto la más encantadora, de una nueva fase artística. Excepto por la parte superior del cuerpo de esta amazona, por sus piernas delgadas pero bien desarrolladas y por sus brazos musculosos podría haber sido una atleta joven.

Ninguno de los otros tipos principales de amazonas, la Capitolina (página 195) y la Mattei (página 194), pueden compararse con la de Berlín en espontaneidad y carisma. La capitolina es un intento aparentemente consciente de corregir la contradicción entre la pose y la herida. La amazona ha pasado el peso del cuerpo a la izquierda y su brazo se eleva menos, sólo lo suficiente para sugerir un gesto de súplica, aunque la clemencia rara vez se concede a una amazona, y es preferible la amazona de Berlín porque se niega a aceptarla.

Se añadió una pequeña capa colgada alrededor del cuello mientras que la indumentaria corta, alterada en cierto modo, muestra unas líneas menos graciosas. Su fuerza motriz, como si se hubiera perdido en la batalla, ha



Doríforo, copia romana de un original griego de Policleto, esculpido en torno al 440 a.C. Mármol, a: 196 cm.
Instituto de Arte de Minneápolis, Minneápolis.



Doríforo, copia romana de un original griego de Policleto, antes del 79 de nuestra era. Mármol, altura: 200 cm.
Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



Amazona herida, copia de un original griego de Policleto, esculpido en torno al 440-430 a.C, altura: 204 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Amazona Mattei doblando el arco, copia de un original griego de Policleto, esculpido en torno al 440-430 a.C. Mármol.
Museo del Capitolio, Roma.



Amazona herida, copia romana de un original griego de Policleto, esculpido en torno al 440-430 a.C. Mármol, altura: 202 cm. Museo del Capitolio, Roma.

Amazona Mazarino, copia de un original griego de Policleto, esculpido en torno al 440 a.C., c... 130 de nuestra era Mármol, altura: 188 cm. Museo del Louvre, París.



cambiado porque la amazona sostiene la capa lejos de la herida para que no la roce. Su cabeza ha girado en dirección a la herida, pero realmente no la mira, porque si lo hiciese su cabeza estaría apuntando tanto hacia abajo que no se la vería. En escultura no es necesario que la figura mire realmente a un objeto, basta con un giro de la cabeza fuera de la dirección normal para que el espectador comprenda la composición. *La Amazona Mattei* muestra una desviación con respecto a la amazona de Berlín. Se mantiene la postura de avance con la pierna derecha adelantada, pero se omite la herida; la vestimenta cambia en cierto modo y la actitud de los brazos no llega a tener una explicación satisfactoria.

Se han mencionado frecuentemente los fragmentos del templo de Hera cerca de Argos. Este templo se construyó poco después del 423 a.C. a partir de los planos de Policleto. El Dr. Waldstein cree que Policleto también fue responsable en alguna medida de los fragmentos de esculturas más importantes excavados en este enclave por la Escuela Americana de Estudios Clásicos de Atenas. Los fundamentos que aporta son sólidos y puede reconocerse, sin temor, que estas esculturas son las mejores obras de arte de la escuela de Argos.

Algunas de las cabezas muestran una belleza casi sobrenatural, formas corpóreas que se repetirán en la antigua Grecia, y este es su encanto; pero es el encanto de la perfección física y de una cara bonita, no de un carácter noble revelado en una forma física. Desde el punto de vista técnico, resulta muy instructiva la comparación de estas cabezas con las mejores cabezas de Olimpia. En ambos casos, la vista de perfil es la única satisfactoria; las demás son duras y casi inacabadas.

Policleto vivió muchos años. Dejó varios alumnos prominentes que aparentemente continuaron su estilo durante algo más de una generación. Ahí terminó la importancia de la escuela. Enseñó a los griegos la valiosa lección de cómo representar el cuerpo humano. La enseñanza de Policleto fue como la de una escuela de arte: preparó el terreno para la creación de obras maestras. Como artista ejecutante, Policleto, aunque griego de nacimiento, fue casi definitivamente no griego.

Comenzó por la «cabeza» y se olvidó del «corazón»; prestó más atención a la apariencia objetiva de las cosas que a la subjetiva, y nunca penetró hasta su alma. No obstante, su importancia no puede subvalorarse en una época en la que existía el riesgo de creer que únicamente el corazón y la mano pueden crear las mejores obras de arte. Por muy no griego que fuera, preparó el camino a Praxiteles y a otros grandes artistas del siglo IV, permitiéndoles convertirse en los más griegos de todos. Hoy Policleto es el favorito de unos pocos; no obstante, todos, incluso los que ahora lo critican, perdonarán sus defectos cuando comprendan su misión: *Entender es perdonar.*

El cuerpo y el alma

Atenas acababa de dar un paso al frente y de estampar su concepto más noble de la vida en todo el mundo, cuando la locura de parte de su pueblo la arrastró

Apolo Sauróktono, copia romana de un original griego de Praxiteles, esculpido en el siglo IV a.C., c. siglo I-II a.C. Mármol, altura: 149 cm. Museo del Louvre, París.

a una guerra desastrosa. No habían pasado cincuenta años desde que las Guerras Médicas abandonaron Atenas, cuando estalló la guerra del Peloponeso, que duraría treinta años. Cuando se firmó la paz, Atenas ya no era la amante de Grecia. Nunca recuperaría su importancia política, pero ni la guerra ni el yugo romano de los siglos posteriores, ni los godos ni los turcos, ni ninguna otra potencia, pudieron influir sobre las mentes más refinadas de todos los tiempos.

El mapa de Grecia cambió, pero su superioridad intelectual no disminuyó, por lo que los cambios artísticos que tuvieron lugar no pueden explicarse satisfactoriamente como resultado de la guerra del Peloponeso, como se ha hecho con frecuencia. Nunca cesó la actividad artística; se construyeron el Erecteion y las cariátides que se utilizaron en lugar de columnas en el balcón sur (páginas 36 a 37), y también el templo de Atenea-Niké con su famosa balaustrada (páginas 32 a 33), mientras en Olimpia, Paonio erigía una Niké (página 88) que, aunque bastante rota, todavía reúne a más seguidores genuinos que cualquier otra estatua existente. Ante tal expresión artística ininterrumpida, es claramente imposible considerar la guerra del Peloponeso como responsable de las diferencias en escultura de los siglos V y IV a.C. Por el contrario, las diferencias acompañaron al crecimiento intelectual del pueblo. El arte griego en su mejor momento siempre fue la expresión genuina de los conceptos de su pueblo. Cuando estos cambiaron, el arte no pudo ser el mismo.

Teniendo esto en mente, otro punto de vista, frecuentemente extremo, es erróneo. Algunos dicen que Fidias había llegado al límite de la perfección en escultura y que sus discípulos, deseosos de preservar la apariencia de originalidad, centraron su atención en el refinamiento de los detalles para los que el genio de su maestro no había tenido tiempo. Este punto de vista menoscaba a los artistas del siglo IV a.C. y hace imposible *a priori* una apreciación justa de su obra.

El hecho es que la actitud de los griegos ha experimentado un cambio gradual pero completo con respecto al individuo. A mediados del siglo V a.C., el individuo no existía. No es más que una parte del Estado al que debe lealtad. El Estado predomina por encima de todo, y todos quedan subordinados al mismo, y si no, si alguien levanta la cabeza y empieza a destacarse por sus propios méritos, se le considera un miembro peligroso para la comunidad y se le condena al ostracismo. El Estado, el pueblo, el mundo en su conjunto, son objeto de estudio; las emociones personales de esta u otra persona no se toman en consideración, excepto si son características de un grupo grande de gente. Es imposible que esta situación pueda mantenerse demasiado tiempo. Pericles se adaptó a



Apolo Sauróktono, copia helenística de un original griego de Praxiteles, esculpido en el siglo IV a.C. Mármol. Museo Pío Clementino, Vaticano.



Afrodita de Cnido, copia romana de un original griego de Praxiteles, esculpido en torno al 350 a.C., c. siglo II a.C. Mármol, altura: 122 cm. Museo del Louvre, París.

las circunstancias, pero era tan superior al hombre del común como el Zeus de Fidias estaba por encima del concepto ordinario de dios; Creonte se rebeló contra esta situación y Alcibíades no la sufrió. El individuo reclamaba sus derechos y no se los podían negar. En tiempos de gran peligro, cuando el país se tenía que levantar contra un enemigo común, las personas forman una comunidad, pero bajo las mieles de una vida fácil el concepto de existencia individual madura. Esto fue lo que pasó en Grecia y podemos verlo en Atenas.

No sabemos en qué tipo de casa vivió Pericles, pero sabemos que Alcibíades presionó a uno de los grandes pintores que estaban a su servicio para que pintara su comedor. La negligencia con que este artista obedeció, porque pensaba que no era digno poner su arte al servicio de un individuo, y la insistencia de Alcibíades, muestran la transición de lo antiguo a lo nuevo. Estaba claro que este cambio tenía que producirse, y se habría producido incluso sin el desastroso final de la guerra, que no dejó ningún Estado de valor con el que el individuo pudiera identificarse con orgullo. Si se estuviera escribiendo la historia de Grecia y se estuvieran buscando unos títulos, podrían llamarse al siglo V «El Estado» y al siglo IV «El Individuo».

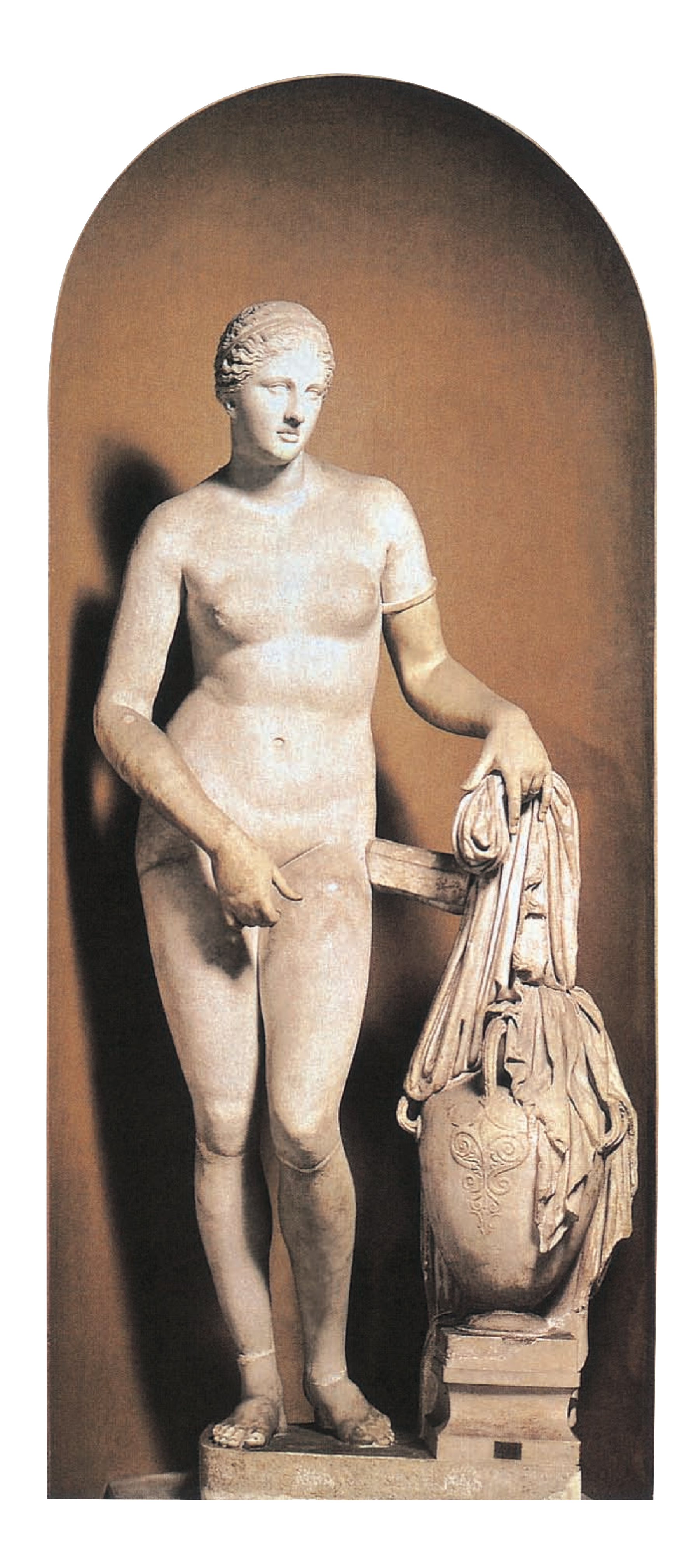
El contacto con el individuo implicó el contacto con su alma, porque es imposible estudiar los *indicios* sin darse cuenta de los diferentes modos y de los constantes conflictos y treguas entre el cuerpo y el alma. Una vez se dieron cuenta y habiéndolo sentido profundamente, este punto de vista clamó por una expresión. En Grecia, la encontró fácilmente en el arte del siglo IV a.C.

No puede negarse que en las obras más grandes del siglo anterior el alma tuvo un lugar, pero no se trataba del alma de un individuo, ni su manifestación en un determinado momento. Era la imperturbable profundidad de carácter, que puede compararse con la quietud del océano a la que canta el poeta:

"Cuando los vientos están rabiando sobre el profundo océano,
y el mar salvaje compite con un furioso rugido,
entonces se dice, muy por debajo de la salvaje conmoción,
que la pacífica calma reina eternamente" [34]

Es esta tranquilidad de carácter, muy alejada del desorden de la vida diaria, lo que da la grandeza al arte de Fidias; son los vientos sobre el profundo océano o las ondas de su sonriente superficie lo que cuentan para el arte vivo y atrayente del siglo IV. Los artistas de esa época se preocupaban poco del carácter abstracto y mucho de sus manifestaciones en las adversidades o bondades de la vida. La marca distintiva en la escultura de estos dos siglos, por consiguiente, se debió por completo a la atención que se le empezó a prestar al individuo.

Las mejores obras creadas bajo esta nueva influencia están relacionadas con los nombres de Praxiteles y Escopas. Ambos son maestros de la técnica y el diseño y son, a la vez, tan diferentes como pueden serlo dos hombres de la misma edad. Los pensamientos alegres y cariñosos que acompañan a la nueva era atrajeron a Praxiteles; Escopas vio la grandeza y hermosura en los elementos de la naturaleza y en las pasiones humanas. Su tema era la lucha entre el alma y el cuerpo; la tregua completa, aunque momentánea, entre ambos se la dejó a Praxiteles.



Afrodita de Cnido, copia de un original griego de Praxiteles, esculpido en torno al 350 a.C. Mármol. Museo Pío Clementino, Vaticano.



Cabeza de Afrodita, del estilo Cnido, conocida como la «Cabeza Kaufmann», copia de un original griego de Praxiteles, c. 150 a.C. Mármol, altura: 35 cm. Museo del Louvre, París.

Praxiteles

Todas las obras atribuidas a Praxiteles están impregnadas de amor, y el profesor Klein [35] tiene razón cuando dice que cada vez que Praxiteles ponía su cincel en la piedra, el pequeño dios del amor miraba por encima de su hombro. Praxiteles supo retratar como nadie los momentos de paz y los placeres de una somnolienta ausencia. Nuestros museos están llenos de copias de sus obras, si bien es cierto muchas de las cuales sólo fueron inspiradas por él mientras sus alumnos las esculpían. Sin embargo, tienen su importancia. Una estrecha familiaridad con una pocas nos dará a conocer a Praxiteles, mucho mejor que un repaso precipitado de otras.

En primer lugar, está el «Fauno de mármol». Este pequeño sátiro se ha apartado de sus amigos; está de pie en el linde del bosque, apoyado cómodamente en un tronco. Ha olvidado la canción que podía haber estado tocando con su flauta. ¿Es posible que la canción le haya hecho olvidar el presente y haya transportado sus pensamientos a un país de fantasía del que vuelve de mala gana? El joven está descansando; los huesos de su pierna izquierda están «bloqueados», aligerando los músculos de su tensión, mientras que el tronco de un árbol soporta casi todo el peso de la parte superior del cuerpo. Su mente también está descansando. Su descanso, no obstante, sólo es la suspensión momentánea de una actividad. El más mínimo sonido traerá al sátiro de vuelta al presente, se asustará y correrá como un gamo sobre sus dos patas ágiles y fuertes. Miren su cara, ¡refleja la luz del sol! Mírenla y los músculos de sus rostros se relajarán.

No se trata de una sonrisa sino de la buena disposición para la sonrisa. Sin dudarlo un momento, estallará en una de sus cálidas carcajadas que se asocian a su pueblo, mitad hombres, mitad bestias sin raciocinio. Porque eso es lo que es; sus orejas lo delatan por lo adorable de su forma. Acaban en punta, como las de un animal, y buscan un escondite en su desaliñada mata de pelo pero no pueden ocultarse. Lo delatan y explican el embrujo de su apariencia. No es un niño, sino un sátiro encantador. Las orejas lo revelaron, y también se ve claro en la piel de leopardo que lleva colgada, en las líneas de su cara y en la nariz de forma tan bonita y a la vez no griega que asombra no haber visto antes.

¿Quién se atreve a hablar de un avance técnico? Esto es maestría, y como tal se muestra a pesar de la pérdida de muchos detalles agradables en la copia. En primer lugar, la piel de leopardo tenía una cola larga colgando al lado de la pierna; los dedos juegan con ella perezosamente y parecen moverla de un lado para otro, signo de vida y actividad que sólo consiguió que la quietud del pequeño ser fuera más manifiesta. El acabado de la superficie de la estatua no es tampoco todo lo que cabría desear, ya que es muy inferior al del torso del Louvre. Este torso (página 192) es tan bonito que Brunn [36] una vez pensó que era el original. Estaba en un error porque su acabado es irregular y no está la cola del leopardo. Los que copiaron la figura en mármol hicieron bien en omitir este detalle. En mármol no se podía repetir la sugerencia de movimiento de la cola, que tenía que pegarse a la pierna en varios lugares. Sin esta sugerencia, la cola se volvía un añadido poco satisfactorio. Arruinaba los contornos de la pierna, lo cual se puede apreciar mejor en la estatua poco convincente del Vaticano, la única copia en la que se conserva la cola.

Si en este sátiro vemos la extravagante creación de un personaje extraño, el así llamado Apolo *Sauróktonos* (páginas 196 a 197) representa a un joven con unas formas que resultan más naturales para un griego. El *Sauróktonos* aparece en varias estatuas, de las cuales la del Vaticano es la más parecida al original. Desafortunadamente, está en un estado tan lamentable de conservación que han sido necesarias importantes restauraciones. La cara es casi completamente moderna, y también la mayor parte de la pierna derecha y la parte inferior del brazo derecho. El original estaba realizado en bronce y no necesitaba ningún elemento que lo conectase con la base del tronco. En su mano derecha el joven llevaba una flecha, lo que hizo pensar que estaba intentando cazar al lagarto del tronco, por lo que recibió el nombre de «cazador de lagartos» (*sauróktonos*), nombre con el que se ha quedado a pesar de su falta de exactitud.

Apoyado en un árbol de forma natural y con la flecha todavía en la mano, recordatorio de un pasado del que quiere huir, un joven se pierde en sus pensamientos. Aunque está de cuerpo presente, sus pensamientos están muy lejos. Está tan quieto que ni siquiera nota al lagarto, el más asustadizo de todos los reptiles. Lleno de curiosidad, el lagarto trepa al árbol para explorar el brazo del chico que está viendo. El lagarto aparece frecuentemente en el arte griego

En la antigüedad, se contaba la leyenda del hermoso Endimión, el del sueño eterno, a quien Artemisa, diosa de la luna, quiso besar porque se había enamorado. Esta romántica historia es el tema de muchas esculturas. Endimión duerme tan plácidamente que un lagarto juega confiado a su alrededor sin ser molestado por Artemisa, quien se acerca con el silencio misterioso que caracteriza los movimientos de la luna. Apolo se apoya en el árbol con igual tranquilidad. No está durmiendo, sino perdido en ensoñaciones, y su quietud se hace más evidente en contraste con el ágil lagarto.

En *El Sauróktonos* es quizás donde mejor se muestran las enormes diferencias entre Praxiteles y sus predecesores en cuanto al concepto del cuerpo. La línea recta del centro ha desaparecido, dejando paso a una grácil curva. Esta curva no es un añadido adicional, puesto que a Policleto le gustaban las desviaciones de la línea vertical. Encarna el primer y único concepto de la figura. Praxiteles ya no está sujeto a la idea infantil de la simetría bilateral del hombre, sino que es capaz de capturar destellos de diferentes actitudes que expresan diversos estados de ánimo. Prefirió uno a los demás. Se repite con ligeras variaciones en casi todas las estatuas que se le atribuyen con seguridad, y es el resultado de la distribución del peso del cuerpo entre la pierna de un lado y el brazo del otro, que descansa sobre un apoyo externo.

La curva resultante está llena de gracia y naturalidad, con lo que sostiene la idea de reposo tranquilo. El tronco del árbol del «Fauno de mármol» no sólo es una necesidad externa, sino una parte integral del diseño, sin el cual el pensamiento del artista no podría expresarse. En el caso *de El Sauróktonos*, el profesor Klein ha demostrado la importancia del árbol como soporte de las líneas de apoyo.

Sugiere que puede imaginarse otro joven situado a la derecha del árbol que se correspondería con la figura de Praxiteles, y destaca cómo el centro vertical de esta composición coincide con el tronco. Algunos copistas no se han dado cuenta de esto; han considerado al tronco como un elemento de soporte y han echado a perder la delicadeza del diseño, al copiarlo demasiado cerca de la figura. Este es el caso de la estatua del Louvre (página 196), y más especialmente de la de Dresde, en la que no se deja nada de espacio entre el joven y el árbol. El acabado de la superficie es

inferior en todos *los Sauróktonos* que se conservan, pero la imaginación suple este defecto fácilmente porque tenemos un original realizado por la propia mano de Praxiteles [37] en el que es posible estudiar la delicadeza de los detalles. Su Hermes fue excavado en Olimpia en 1877. Una vez estuvo colocado en el templo de Hera, el más antiguo de los templos del recinto sagrado. Sus paredes estaban hechas de ladrillos secados al sol y el suelo era de cerámica. Cuando Olimpia fue destruida y la estatua fue derribada, cayó sobre el suelo blando donde quedó cubierta por el polvo de arcilla de las paredes desmoronadas, lo cual posibilitó el notable estado de preservación en el que se encuentra. En la antigüedad, no estaba considerada la mejor obra de Praxiteles, y sólo recibió un breve comentario de Pausanias quien, al hablar del templo de Hera, dijo: «Posteriormente allí se inauguraron otras cosas, también un Hermes de piedra llevando al joven Dionisos, realizado por Praxiteles».

El deleite con el que se acogió esta estatua sólo fue igualado por la admiración que se sentía por la primera. Las palabras, que nunca son capaces de interpretar la belleza sin par, tampoco aquí pueden describir el maravilloso juego de luces y sombras de la superficie de la estatua. En este sentido, es una obra maestra y bien merece los enormes elogios que recibe. No obstante, no es aconsejable dejarse llevar por la admiración de la técnica. Nada sería menos justo que juzgar todo el arte de Praxiteles por esta única estatua, aunque sea el único original que se conserva. Hay justicia en el silencio de la antigüedad porque el Hermes no está entre las mejores obras de Praxiteles. Probablemente pertenece a la primera etapa del artista. La línea curva del cuerpo y el tronco del árbol están ahí, pero el diseño general de la composición parece estar en cierto modo lleno de actividad, y es ciertamente menos libre y magistral que *El Sauróktonos* o el «Fauno de mármol», que no pueden asignarse definitivamente a Praxiteles.

La estatua representa a Hermes, guía o mediador de los sueños. Camino del lugar de las ninfas desde el cielo con su hermano menor Dionisos, se apea cerca del linde del bosque para descansar. Arroja su capa sobre el tronco y con el bebé todavía en los brazos se olvida del resto del mundo. Mírenlo y su mirada se perderá en la misteriosa distancia con la del dios. Cuanto más se lo mira, menos conciencia tiene el espectador de lo que le rodea y, al igual que Hermes, uno deja de notar la lucha del dios bebé en su brazo. Es a pesar del pobre Dionisos, cuyos movimientos vigorosos deberían sacar a su hermano mayor de su ensoñación, que Hermes se revela en un abandono total.

Praxiteles ha logrado este gran éxito en buena medida gracias a los ojos de la figura sin olvidar, por supuesto, los demás recursos de que podría valerse para llevar a cabo la ilusión pretendida. *Nolens volens* miramos a los ojos del Hermes; caemos en su embrujo, del que ya no podemos salir. Por muchos intentos que hagamos de observar las demás características, volvemos a los ojos. No es que la boca, la nariz y las mejillas no sean bonitas, sino que no retienen nuestra atención: son mucho





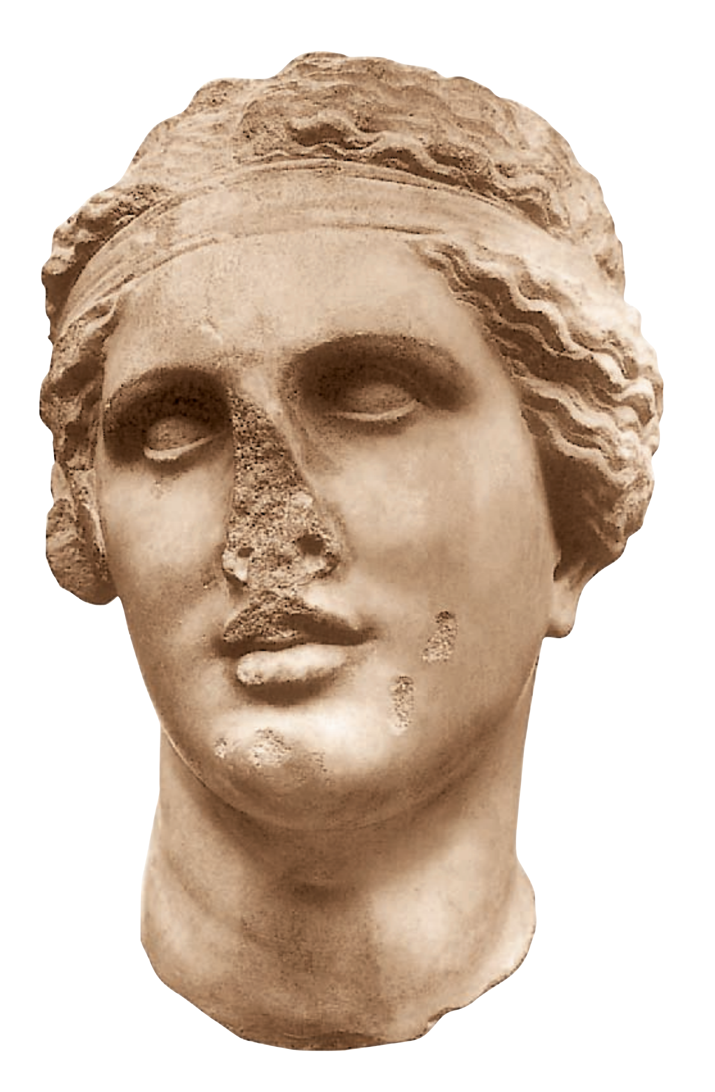
Cabeza de Iris, conocida como «Cabeza Laborde», fragmento de una figura, frontón occidental, Partenón, Atenas, c. 438-432 a.C. Mármol, altura: 40 cm. Museo del Louvre, París.

menos bonitas que los ojos. Es aquí donde Praxiteles muestra su maestría suprema; los ojos estaban pensados para ser grandes y a ellos quedaba subordinado todo lo demás. Los críticos romanos de arte no lo entendieron; se ocuparon de los detalles y no de la impresión general. Por lo tanto, se guardan declaraciones suyas de que Praxiteles sabía hacer los ojos como nadie, pero que las bocas eran menos buenas. Menos buenas ciertamente, si se estudian de manera separada; son perfectas si se estudian con relación a la idea general que queda subrayada con su subordinación. Resulta instructivo comparar la boca del Hermes con una de las bocas de las *damas* de la Acrópolis (página 53).

Los romanos tenían razón: la boca es menos perfecta, pero compárense las caras en su conjunto. Hermes expresa un pensamiento claro y vívido; las figuras de la Acrópolis no cobran vida ante nuestros ojos. La boca y los ojos son igualmente buenos: la impresión de una contrarresta, sino es que contradice, la impresión de las demás. Se puede asegurar que Praxiteles sabía cómo esculpir una boca igual de adorable que sus predecesores; el que no lo hiciera, no significa que le faltaran conocimientos técnicos, sino que sabía exactamente cuáles eran los requisitos de su arte.

Se hizo un intento por restaurar el Hermes, no en el original, sino en una pieza fundida. La restauración, realizada bajo la supervisión del profesor Treu [38], es de sobra conocida y se acepta como correcta. En ella, Hermes toma del pelo a su hermano pequeño, el futuro dios de las uvas, el vino y la fiesta. Estas uvas son una abominación: sacan a Hermes de sus ensoñaciones y convierten al joven visionario, cuyos pensamientos felices se desean compartir, en un mero mortal que bromea. Sólo por esto debería rechazarse la restauración de Treu, pero también introdujo en la composición la idea de grupo, ajena al original. En este punto la opinión popular es la correcta, pues se niega a etiquetar la estatua de Olimpia como «Grupo: Hermes y Dionisos», y la llama el «Hermes de Praxiteles». Esta fue la idea del maestro, tal y como se puede apreciar claramente en el tratamiento que dio a Dionisos, quien para todos los efectos recibe el tratamiento de accesorio. Su forma es convencional; su vestimenta es basta y carece de la excelencia del notable acabado de la capa de Hermes. Dionisos no pretendía en ningún momento desmerecer la atención que el público había dedicado a Hermes; y ciertamente no pretendía compartirla, como sin duda hace cuando entra a formar parte de un grupo sin espíritu con la introducción de las uvas: el burlón y el burlado. No puede determinarse el significado exacto de que el brazo derecho de Hermes esté levantado, pero podemos estar seguros de que también estaba calculado para realzar la idea de la composición de Hermes, guía o mediador de los sueños.

En la antigüedad, la estatua más famosa de Praxiteles fue la Afrodita de Cnido. Plinio afirma que venían a verla desde todos los lugares del mundo, y su fama era tan grande que a pesar de que en Cnido había muchas otras estatuas hermosas, sus nombres cayeron en el olvido debido a la atención que se le prestaba a la Afrodita. Los reyes quisieron comprarla, los meros mortales quedaban prendados de ella, y se escribieron cientos de poemas que trataron en vano de expresar la maravilla de sus encantos. Ninguna de las copias existentes pretende siquiera acercarse a este resultado, así la mejor, una estatua del Vaticano (página 199), que a juzgar por las monedas antiguas y las descripciones reproduce la forma general y los contornos de la figura bastante bien, sea incapaz de dar una idea de la belleza del acabado del desnudo, el punto fuerte de Praxiteles.



Cabeza de Ariadna (?), Acrópolis, Atenas, segunda mitad del siglo IV a.C. Mármol, altura: 38 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Afrodita, alojada en un recinto sagrado parcialmente al aire libre en la costa de Cnido, se está preparando para darse un baño. Con la mirada escudriña el elemento del que nació, el mar. El encanto de la escena hace que se olvide de su objetivo inmediato y que se aferre a la ropa que iba a dejar en la urna a su lado. El copista falla miserablemente en la reproducción de la vestimenta.

Entendió que sólo era un apoyo de la estatua; la flexibilidad de la ropa se desvanece ante la consistencia y pesadez de la piedra. No hace falta más que comparar esta ropa con la capa de Hermes o, mejor aún, con el chal que la mujer de Éfeso lleva en las manos (página 209), para darse cuenta de lo inadecuado de la copia del Vaticano.

La figura de Éfeso es un relieve en el tambor de una columna que hoy se conserva en el Museo Británico y algunos la atribuyen, sin evidencias ciertas, a Escopas. La parte de la vestimenta que sostiene la mujer es tan ligera y etérea que se olvida la peculiar consistencia del mármol. Da la impresión de ser realmente una prenda: si la mujer abriese la mano, el chal caerá y se arrastrará a su lado. Lo que aquí se ha conseguido, sin duda también lo logró Praxiteles en mayor medida. La vestimenta de Afrodita la sujeta no sólo su propia enormidad, sino el cese momentáneo de actividad de la distraída diosa. En la restauración de la cabeza rota de la estatua se le dio un giro erróneo. No es una buena obra, es decididamente inferior a otra cabeza del mismo personaje de la colección Kaufman de Berlín (página 200). Es tanta la belleza de esta Afrodita de Berlín, que es decididamente una introducción al arte de Praxiteles mejor que la estatua completa del Vaticano. Su punto fuerte son los ojos. Con su peculiar ensoñación, o como los antiguos griegos lo llamaban: frescura o suavidad, inmediatamente atraen al espectador que cae bajo un poderoso embrujo.

En casi todas las estatuas de Praxiteles, ya las conozcamos a través de copias o sólo a través de descripciones (se mencionan unas cincuenta en la literatura antigua), encontramos la misma calma distraída. La paz mental se une al reposo del cuerpo; no hay lucha, ni desesperación, ni ningún indicio de inquietud en la encarnación del espíritu. La paz perfecta es la pieza clave de la obra de Praxiteles. Acepta el orden existente de las cosas tan alegremente como todos lo hacemos cuando las consideramos con alegría y cariño. No obstante, la alegría no es eterna y llega el momento en que debemos enfrentarnos a la cruenta batalla entre mente y materia. Pronto se acaba, cuando los hombres se ven arrastrados por las pasiones y por la enormidad de las emociones, y encuentran una válvula de escape en la violencia de sus cuerpos. Pero cuando la voluntad controla sus cuerpos y la energía contenida sólo se muestra en los ojos, en la respiración dificultosa o en las subidas y bajadas del pecho, es cuando la tormenta está en pleno auge y fuera de la capacidad de expresión del común de los mortales. Parece que estas situaciones atraían a otro incansable y errante maestro escultor, Escopas.

Escopas

Parece que este hombre, que no tenía un lugar fijo de residencia, se deleitaba en expresar lo que probablemente él mismo experimentaba a menudo. Sabemos muy poco de Escopas para estar seguros de esto, pero la conclusión que se extrae de las evidencias externas e internas es a su favor. Los copistas encontraban especiales dificultades a la hora de reproducir su trabajo. Sabían cómo retener los contornos generales de la figura, pero no le hacían justicia a la fiereza de sus relampagueantes ojos. Por ello, no se conservan hoy en día obras que no sean indudablemente de Escopas.

El primer destello de precisión en su obra son dos cabezas descubiertas en Tegea, y puede que sean suyas. Están muy mal conservadas, y a una escala que no resulta satisfactoria para una inspección de cerca, porque estaban destinadas al alto frontón del templo que construyó. No obstante, otras estatuas se le han atribuido por su medida, entre las cuales la más importante es un Meleagro.

Se conoce esta estatua por varias copias de distinta calidad. Es famosa una cabeza en la Villa Médicis, por su impresionante belleza; un torso de Berlín, por lo delicado del tratamiento; y una estatua de menor calidad en el Vaticano, por su estado de conservación casi perfecto. El Meleagro excavado en 1895 en San Marinella, cerca de Roma, y depositado con carácter indefinido en el Museo Fogg de Harvard por Miss Forbes, sobrepasa a todas ellas en belleza (página 205). No se ha hecho ningún intento por restaurar sus extremidades, aunque se han encontrado considerables fragmentos, entre ellos una rodilla.

Meleagro es el héroe griego de la cacería. En uno de los frontones de Tegea se lo representó luchando contra al jabalí de Calidón, pero aquí la lucha ha terminado. Con su lanza corta de caza a un lado y la mano derecha en la espalda, el héroe aparentemente descansa, pero su mente está trabajando activamente. Los labios entreabiertos y la intensidad de la mirada muestran el contraste entre los contornos tranquilos del cuerpo y su mente inquieta. Los ojos están hundidos con múltiples recursos en las misteriosas profundidades de las sombras. Las cejas y los músculos que las rodean son prominentes; los párpados se proyectan más allá de los globos oculares realmente rebajados, por lo que se produce una línea más oscura que lo que la fijeza de la mirada debe penetrar. Se utilizó el mismo recurso de rebajar la boca. Detrás de los labios aparece una fila de dientes, y detrás de ellos un surco marca un plano profundo de completa oscuridad. Estos ojos cuidadosamente elaborados y esta boca, hacen que Meleagro cobre vida y piense. Si se reemplazan por una boca normal y por unos ojos convencionales, la estatua pierde valor, como la copia del Vaticano.

A pesar de algunos rasguños y abrasiones, el Meleagro de Harvard muestra una delicadeza de modelado prácticamente igual que la del Hermes de Praxiteles. Al pasar los dedos por el cuerpo de mármol se tiene la sensación de estar tocando una piel real y se siente el torrente de la sangre bajo la piel. El modelado del hombro izquierdo es especialmente armónico; como en la naturaleza, puede verse y sentirse la forma del hueso del hombro por debajo de la capa de músculos y grasa.

Junto con esta excelencia, se muestran algunos signos de descuido en la factura, que decididamente rebaten la autoría del propio Escopas, o cualquier otro creador original del tipo del Meleagro. La mejilla izquierda es perfecta, pero la derecha es fría, sin vida, pétrea; el hombro izquierdo está lleno de las modulaciones más delicadas, mientras que algunas partes del brazo son ordinarias. Es increíble que esta pobreza parcial de la ejecución provenga del hombre que concibió la hermosa estatua, por lo que parece apuntar a una adaptación posterior. Lo mismo puede decirse de los soportes, en ocho de los cuales pueden notarse las uniones en diferentes lugares, y del uso de las perforaciones estriadas para demarcar la línea de las piernas cerca del abdomen.

La postura del Meleagro de Harvard se ha comparado erróneamente con la del Hermes de Praxiteles. Se dice que el lugar del tronco de árbol



Meleagro, copia de un original griego de Escopas, esculpido en torno al 340 a.C. a. 70-100. Mármol, altura: 123 cm. Museo Arthur M. Sackler, Harvard.



Chica joven corriendo, frontón, Templo de Eleusis, Eleusis, c. 490-480 a.C Mármol, altura: 65 cm. Museo Arqueológico Nacional, Atenas

del Hermes aquí lo ocupa la lanza en la que se apoya el héroe. Este punto de vista es insostenible. Nadie puede descansar el cuerpo en la punta de una lanza, y es la punta de la lanza la que se ve entre el lado izquierdo y el brazo. Es más, la lanza no alcanza el punto más alto de la axila, donde debería estar si es que se apoya sobre ella. Por lo tanto, la aparente correspondencia en la actitud de las dos figuras es más bien un indicativo de diferencias fundamentales que de similitudes. Las líneas del cuerpo de Hermes, apoyadas en parte por el árbol, sugieren un reposo completo, mientras que las de Meleagro, que no recibe ningún apoyo externo, no están en reposo. La posición, lejos de ser cómoda, indica una enorme tensión nerviosa y, por consiguiente, complementa la impresión de una mente activa expresada en la cara. Una compañera digna de la estatua de Meleagro es la cabeza de una mujer encontrada en 1876 en la ladera sur de la Acrópolis (página 203). La atractiva inclinación de la cabeza, la mirada fija y viva de los ojos hundidos junto con la boca entreabierta, y el acabado fino de las mejillas y del cuello la convierten en una de las cabezas más hermosas de las conservadas, a pesar de su desfigurada nariz. Parece sentir la tranquila resignación de un espíritu inquebrantable, sometido a unas circunstancias difíciles.

Aún más grande en concepción es la llamada *Mater Dolorosa* de la antigüedad (página 181), una figura sentada de Cnido. Puede ser Deméter, cuya hija Perséfone estaba obligada a pasar seis meses al año alejada de ella. El cuerpo de esta Deméter está muy mal conservado, pero su cabeza, esculpida en un mejor mármol, mantiene todo su encanto original. En la pacífica belleza del rostro tal vez pueda verse una reminiscencia de Praxiteles, mientras que la absorta mirada de los ojos ensombrecidos parece recordar el arte de Escopas.



Níobe con su hija menor, copia de un original griego esculpido a finales del siglo IV a.C. Mármol, a: 228 cm. Galería de los Oficios, Florencia.



Cochero, friso, Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 360-350 a.C Mármol, a: 86 cm. Museo Británico, Londres.

Grupo escultórico de Níobe

Esta mezcla de influencias de Praxiteles y Escopas no es sorprendente. No fue raro en las generaciones posteriores a estos artistas, y quizás alcanzó la perfección en un extenso grupo que representa las penas de Níobe. Sobre este grupo, Plinio afirmó que no se sabía si lo había realizado Praxiteles o Escopas. Es posible que no lo realizara ninguno de los dos, sino un tercer hombre que hoy desconocemos, empapado de su arte. Sólo se conservan en Florencia unas copias pobres de la mayoría de las figuras de este grupo. No obstante, hay una espléndida cabeza de Níobe y el torso de una de las hijas en el Vaticano dan una idea de la excelencia de la composición, a pesar de lo inferior de su calidad. Los dos dioses, Apolo y Artemisa, se están vengando de Níobe por su pretencioso comportamiento con su madre Leto. El vuelo de las flechas parece más certero porque no sabemos de dónde viene.

En sarcófagos posteriores se esculpieron frecuentemente a Apolo y Artemisa. Su presencia atenúa el concepto de la venganza divina sobre los mortales indefensos y muestra la genialidad del escultor del grupo.

Introdujo muchos indicios de humanidad, como cuando una chica corre a refugiarse tras su hermano y él intenta escudarla con su ropa, sin darse cuenta de que el dios ya había matado a la chica, quien había caído muerta sobre su rodilla, o cuando Níobe mira suplicante al cielo con su hija más pequeña en el regazo (página 207), como diciendo: «¡Sálvala!, Mátame a mí, pero no hagas daño a mi niña». No obstante, los dioses son implacables: no hay escapatoria. « ¿Dónde estaré a salvo de la destrucción?», parece ser el lamento de la hija que está mejor conservada de la colección Chiaramonti del Vaticano. Los pliegues profundos de su ropa muestran la rapidez de su avance, las líneas curvas de su ondeante chal hablan de lo incierto de su dirección. Mira a todas partes, pero también será derribada y yacerá al lado de sus hermanos muertos.

La propia Níobe está sufriendo el castigo que merece por su carácter vanidoso, pero sus hijos son inocentes y su destino es más duro de soportar por inmerecido. Quizás nunca en toda la escultura griega se haya retratado de modo más vívido el *pathos* de la agonía humana como en este grupo. Puede sentirse que cada uno de los personajes está sufriendo en cuerpo y alma, y así entran en contacto directo con cada individuo. No se conoce con certeza la fecha del grupo. Algunos eruditos la asignan a un período posterior por su interés dramático, otros al siglo IV, basándose en las afirmaciones de Plinio. Una cosa es segura: este grupo no pudo realizarse antes de que Praxiteles y Escopas enseñasen cómo representar la expresión del individuo y su estado mental momentáneo.

La tumba del rey Mausolo

Los nombres de estos dos grandes escultores fueron de nuevo asociados probablemente de forma errónea con relación a la tumba del rey Mausolo de Caria, que falleció en el 351 a.C. Se dice que Praxiteles y Escopas, junto con varios artistas más, fueron convocados en Asia Menor por Artemisa, la viuda del rey, que quería erigir en su honor un monumento funerario que sobrepasase en esplendor a las tumbas más bellas de Grecia y Asia. Tuvo tanto éxito que hoy en día cada monumento funerario de extraordinaria belleza recibe el nombre de «mausoleo». El mausoleo original ha desaparecido y sólo se conservan fragmentos de sus decoraciones escultóricas y arquitectónicas. A pesar de lo irregular de su factura, todas las esculturas muestran intensidad de sentimientos y delineación del carácter. En una losa (página 212 a 213) una amazona pide clemencia arrodillada, con un brazo extendido. El griego, presto a asestarle un golpe, parece sentir piedad y detenerse. Su compasión le costará caro puesto que otra amazona está echándosele encima. Ella no conoce la piedad y le asestará un duro golpe como pago por las súplicas de su hermana. Hay crueldad en las líneas claras de su cuerpo masculino en consonancia con la imagen «tradicional» de la amazona, que aquí muestra una indignación colérica por la debilidad de una de sus hermanas.

En otra losa, una espléndida figura arrincona furiosamente a un griego. Escapar es imposible, así que retrocede encogido de miedo, intentando en vano protegerse del golpe con su escudo. En ambas losas es notable lo espacioso de la composición; el artista ha desechado la idea de llenar todos los espacios disponibles. Las magníficas líneas de los cuerpos, dobladas hasta más no poder, son maravillosamente expresivas. En comparación con obras de arte anteriores, nada podía contrastar más que el griego que retrocede y el Marsias de Mirón (página 119). El valor de la fuerza reservada desaparece ante la intensidad de una representación pasional. La mejor figura de este friso de las amazonas también muestra una maravillosa técnica en el tratamiento del desnudo y de la ropa (páginas 42 a 43), si bien cierto encanto en las amazonas aumenta la sensación de crueldad. De temática muy diferente, pero similares en sentimientos pasionales, son los aurigas de un friso más pequeño del mismo edificio. El profesor Gardner describe uno de ellos (página 207), citando estos versos de Shelley:

"Otros, con los ojos ardientes, se inclinan adelante, y beben
con los labios impacientes el viento de su propia velocidad,
como si la cosa que amaron se hubiera encendido antes,
y ahora, incluso ahora, se aferran a ella".

En algún lugar, dentro o sobre la tumba de Mausolo, estaban las estatuas del rey (página 211) y su mujer. Es un rey de los pies a la cabeza el que está delante del espectador; no es griego, pero aún así es un personaje noble. En realidad es un bárbaro, pero dignificado. Su estatua estaba tan deteriorada que tuvo que recomponerse a partir de sesenta y tres fragmentos. La estatua de Artemisa está incluso peor conservada; se ha perdido su cabeza, pero la American Sculptor Story ha hecho una buena restauración en fundido [39].

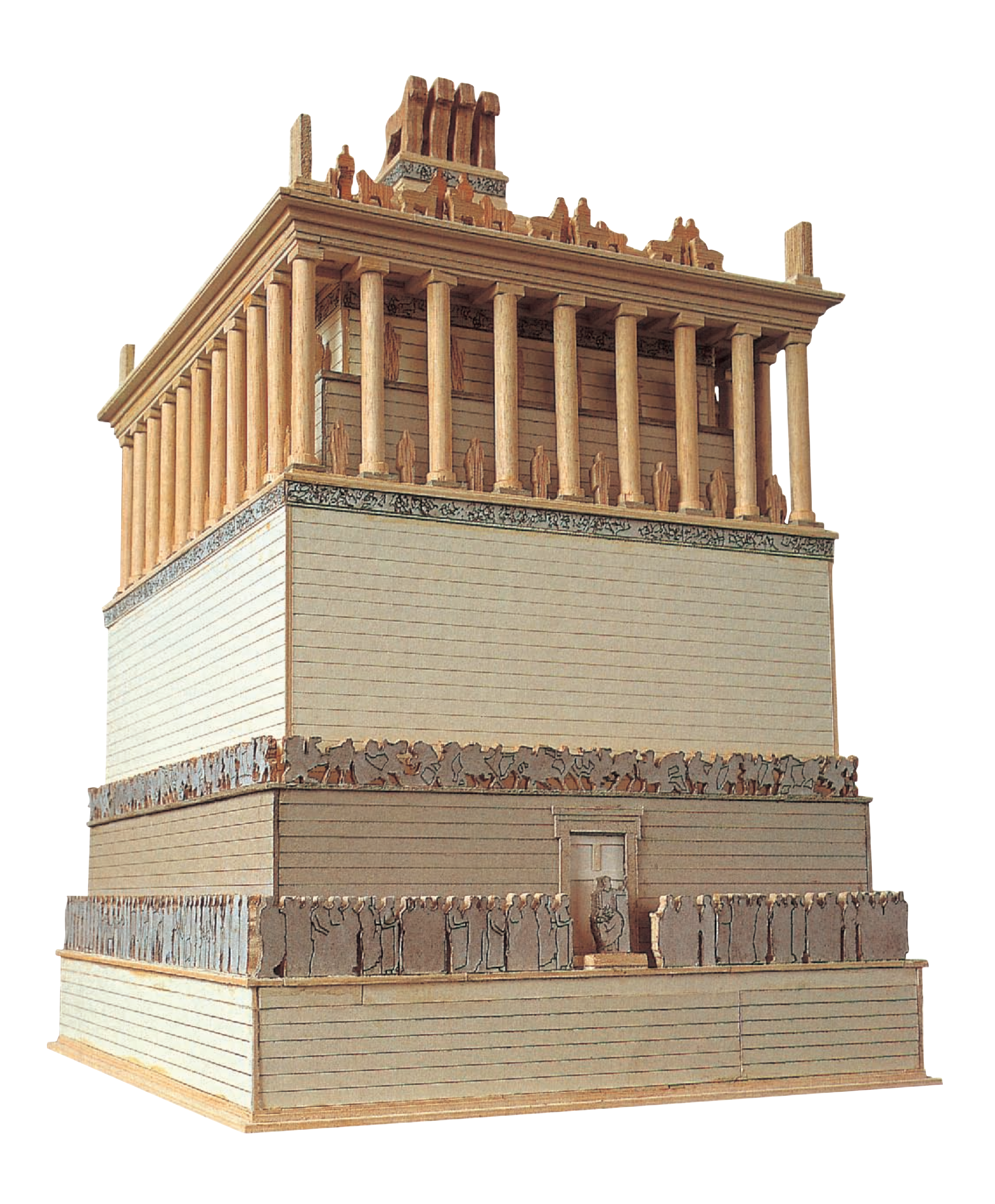
Una de las últimas creaciones que muestra una enorme influencia de Escopas, especialmente en el tratamiento de las caras, es el llamado Sarcófago de Alejandro (páginas 216 a 217), hoy en día en Estambul. Aparte de las poderosas impresiones que dejan los cazadores hambrientos y los luchadores despiadados, el sarcófago ocupa un lugar especial entre los monumentos antiguos porque los colores originales se han preservado excepcionalmente bien. Es cierto que el disfrute estético del monumento está en cierta medida limitado porque algunos colores se han desvaído, mientras que otros siguen brillantes; no obstante, como tesoro arqueológico y como argumento a favor de la teoría del color de la escultura antigua, este sarcófago no tiene parangón.

En las esculturas en las que participan Escopas y Praxiteles, en cada momento el individuo ha adquirido sus propios derechos y la expresión momentánea del carácter proporciona el tema de la composición. Esta expresión no es accidental sino que hunde sus raíces en el carácter esencial de la persona retratada. Si no fuera así, su representación sería deficiente porque lo momentáneo sólo es permisible en escultura si evoca la eternidad y lo inmutable. Es la aplicación del *pars pro toto* a la escultura. Hermes se olvida de Dionisos y se sumerge en sus sueños; Meleagro tiene la oportunidad de descansar y no lo hace; Deméter sufre por su hija; y la amazona se prepara para vengar la flaqueza de su hermana, no porque *alguna vez* en su vida tuvieran la ocasión de realizar o dejar de realizar esa acción, sino porque todas estas personas se comportaron en todo momento como cabría esperar o, mejor aún, porque tienden a crearse de manera constante estas condiciones. Debido a esta íntima relación entre lo momentáneo y lo eterno, y a la eliminación estudiada pero aparentemente inconsciente de lo accidental, el arte de Praxiteles y Escopas está muy lejos de lo común y trivial.

Nada puede ser más simple que el tema del pequeño «Fauno de mármol» ni, por otro lado, más indicativo de la personalidad del maestro



Tánatos, Alceste, Hermes y Perséfone, tambor de una columna, Artemisaion, Éfeso, c. 350-300 de nuestra era. Mármol, altura: 155 cm. Museo Británico, Londres.



Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 360-350 a.C. Restauración obra de Kristian Jeppesen. Museo del Mausoleo, Bodrum.



Artemisa, Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 360-350 a.C.
Mármol, altura: 267 cm. Museo Británico, Londres.

Rey Mausolo, Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 360-350 a.C.
Mármol, altura: 300 cm. Museo Británico, Londres.



Friso de la amazonomaquia, losa 1022, obra de Timoteo, Mausoleo de Halicarnaso, Bodrum, c. 350 de nuestra era. Mármol, altura: 90 cm. Museo Británico, Londres.



que la perfecta correspondencia entre el estado mental momentáneo del sátiro y sus rasgos reales. Praxiteles y Escopas no dejaron otras muestras de sus puntos de vista artísticos, y aunque sus obras muestran muchos de los principios que su gran sucesor Lisipo formuló en un código definitivo, resulta más grato pensar que las sabias elecciones de ambos fueron fruto del instinto y no del intelecto.

Principios formulados; técnica perfecta

Los nombres de los grandes hombres son como imanes. A su alrededor se arremolinan obras y rumores de amigos y alumnos, y después de algunos siglos resulta imposible distinguir qué es lo cierto sobre ellos y qué es lo añadido por la tradición. Esta situación incomoda bastante al biógrafo; el crítico de arte puede verlo con complacencia, porque le importa menos el individuo que da por primera vez expresión a un pensamiento definido, que el pensamiento en sí y el momento en que aparece. Puede resultar paradójico, pero es cierto que una verdad rara vez se formula mientras sigue siendo una fuerza activa, y nunca al comienzo de su andadura. Hacia el final de este período de influencia, cuando amenaza con extinguirse, y al mirar al pasado, el hombre puede discernir más claramente que en cualquier otro momento los principios esenciales que guiaron a sus predecesores. Les da expresión, y al hacerlo, se preserva la imagen de esta fuerza moribunda para la posteridad en vías de extinción. Casi todas las citas atribuidas a Lisipo pueden explicarse de este modo. Sólo son convincentes si así se entienden. Lisipo dijo: «el principio de mi arte es representar la apariencia de las cosas». En los últimos tres siglos, ¿qué griego no suscribiría alegremente estas palabras? Excepto, quizás, Policleto. Como atacándolo, Lisipo añadió: «y no como son, como hicieron mis predecesores». Plinio, que recoge esta afirmación, enfrenta a Lisipo con los escultores anteriores, lo que es obviamente un error. Nadie habría esculpido unas esculturas tan fieles a «su apariencia» como los escultores del friso del Partenón.

No obstante, Lisipo, que pertenecía a la escuela de Argos y Sición, a la que dio fama Policleto, sin duda utilizó la última parte de la proclama anterior contra sus predecesores inmediatos y más cercanos. Casi un siglo antes de Lisipo, se decía que Eurípides, el gran escritor de tragedias, representaba a sus personajes tal y como eran, mientras que otros los retrataban como deberían ser. Sólo la similitud de estas afirmaciones ya sería suficiente para demostrar que Lisipo no formulaba unos principios nuevos, sino simplemente ponía palabras a lo que había sido el espíritu rector de las mejores obras durante generaciones. Por supuesto, la prueba concluyente se encuentra en los monumentos que se conservan.



Cacería del león, sarcófago licio, necrópolis real, Sidón, primera mitad del siglo IV a.C. Mármol. Museo Arqueológico, Estambul.

Otra aseveración relacionada con Lisipo es que tenía, en gran medida, *constantia* y *elegantia*. La traducción e interpretación de estas palabras han supuesto enormes problemas para los eruditos modernos, que buscaron formulaciones de nuevos principios que los distinguieron de sus predecesores, en vez de pensar que aquí de nuevo es probable que no sean sino un intento por poner en palabras los principios rectores del pasado. Por supuesto, la dificultad se ve aumentada en cierta medida por la incertidumbre en cuanto a qué términos griegos corresponden las palabras latinas *constantia* y *elegantia*. La utilización del término *elegantia* con



Sarcófago licio, necrópolis real, Sidón, primera mitad del siglo IV a.C. Mármol, a: 296 cm.
Museo Arqueológico, Estambul.



Cacería del león, sarcófago de Alejandro Magno, necrópolis real, Sidón, finales del siglo IV a.C. Mármol, a: 69 cm. Museo Arqueológico, Estambul.

Batalla entre Alejandro Magno y Darío (detalle), «Casa del fauno», Pompeya, 300 a.C. Mosaico, altura: 271 cm., longitud: 512 cm. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.



relación a la forma externa de una estatua, es decir, a su apariencia, es casi evidente; y puesto que se unen los dos términos latinos, hay una buena base para suponer que *constantia* se refiere a lo que en crítica literaria se denomina la «forma interna». Por forma interna se denomina la unión perfecta del pensamiento con el modo concreto de expresión. En poesía hay temas que se tratan mejor con poemas épicos y otros que piden una expresión lírica.

La forma externa de la épica o la lírica puede ser perfecta, puede tener *elegantia*, pero a menos que sea el vehículo *natural* de un pensamiento concreto le faltará la «forma interna», la *constantia*, y es poco satisfactoria como obra de arte. Lo mismo ocurre en la escultura. No es suficiente con dar a una estatua unos contornos simétricos y un acabado agradable, es decir *elegantia*; toda la estatua debe ser la expresión natural del pensamiento que se trata de reflejar.

Las formas externa e interna deben «mantenerse unidas» o, como los antiguos griegos hubieran dicho, «ser solidarias» *(constare, constantia)*.Así explicado, el pasaje en latín parece no hacer referencia a los nuevos descubrimientos de Lisipo, sino contener una declaración clara de principios, característica de lo mejor del arte griego, y más especialmente de Escopas y Praxiteles. La importancia del principio de las formas externa e interna es fácilmente comprensible una vez señalado, y su incumplimiento es sin duda el responsable de la falta de éxito de muchas esculturas, tanto griegas posteriores como modernas.

La obra de Lisipo que más observa este principio es su retrato de Alejandro Magno. El macedonio padecía de rigidez en el cuello. Los músculos de un lado eran más cortos que los del otro, lo que le obligaba a inclinar la cabeza en todo momento. Parece ser que en la vida real este defecto pasó casi desapercibido gracias a la deslumbrante vivacidad del rey, pero para muchos escultores suponía un obstáculo insalvable. No obstante, Lisipo le dio un buen uso y lo convirtió en un recurso muy certero para la expresión del carácter del rey. Alejandro era un déspota orgulloso de su posición y de sus conquistas, y Lisipo lo representó mirando de soslayo al cielo como si le dirigiera a Zeus las palabras del poeta griego:

"El mundo es mío por la fuerza;
Zeus, quédate con el Olimpo".

Esta mirada también requería en todo momento la representación natural de los ojos de Alejandro, pero en un busto ordinario fuera de lugar los ojos miran a la distancia y muestran el sentimentalismo que les era característico. A Alejandro le gustó tanto el trabajo de Lisipo que lo nombró escultor de su corte y sólo a él le permitió esculpirle.

De los bustos de Alejandro que se conservan, desafortunadamente no se destaca ninguno. Se pueden ver la pequeña cabeza y la desordenada melena del rey, pero se ha perdido la expresión de los ojos. No se sabe con







Apoxiómeno, copia de un original de bronce de Lisipo, esculpido en torno al 330 a.C. Mármol, altura: 205 cm. Museo Pío Clementino, Vaticano.



Efebo de Agde, segunda mitad del siglo IV a.C.
Bronce, altura: 133 cm. Museo del Efebo,
Le Cap d'Agde.

certeza si alguna de las copias reproduce la obra de Lisipo porque, a pesar de la prohibición de Alejandro, también se mencionan retratos suyos hechos por otros escultores.

De las estatuas completas de Alejandro hoy sólo se conocen tres de relevancia, una en el Louvre, una en Munich y otra en Estambul, antes llamada Apolo. Todas son obras inferiores (dos de ellas bastante restauradas), y conservan poco más que las líneas generales del original. La estatua de Munich muestra al rey con la pierna derecha apoyada en una piedra, como el restaurador la ha colocado, o sobre un casco en el momento de ponerse las rodilleras, como sugiere Lange [40], que ve un tema característico de Lisipo en la pierna levantada. Es una posición que a partir de entonces se repetirá con frecuencia en la estatuaria griega, y es casi característica de Poseidón a quien Lisipo representó muy a menudo. Con un pie sobre la roca, el dios se eleva para golpear el suelo con su tridente, pero incluso esta postura no es nada nueva; es la adaptación consciente de un diseño que se repite más de una vez en el friso del Partenón en grupos en los que las piedras de apoyo ocupan el lugar de los modernos estribos.

Hasta aquí hemos visto a Lisipo sólo como el inteligente intérprete de logros pasados; no obstante, realizó una contribución importante en otro sentido. No realizó esta contribución como sucesor de Escopas y Praxiteles en su capacidad de cabeza de la escuela de Argos. Las dimensiones de Policleto continuaron en vigor a pesar de los cambios, que varios escultores intermedios intentaron introducir sin éxito. Probablemente su fracaso se debía a que no se atrevieron a abandonar las proporciones generales de Policleto. Se dice que Eufranor mantuvo las dimensiones argivas de la cabeza y las articulaciones, y sólo el cuerpo era menos pesado.

El resultado fue desagradable porque la cabeza y las articulaciones de sus estatuas lucieron desproporcionadamente grandes. Parece que Lisipo fue el primero en darse cuenta de los enormes defectos del Kanon de Policleto, que reproduce los medios, por así decirlo, de todas las medidas de la naturaleza sin darse cuenta de que ella misma sólo las cumple ocasionalmente. Un sistema satisfactorio de proporciones, si se basa en la naturaleza, sólo es posible si da las medidas promedio de los mejores especímenes y no presta atención a aquellos que no cumplen el canon de belleza. El fruto del trabajo de Lisipo en este sentido era un canon completamente nuevo.

En comparación con el antiguo modelo, el nuevo muestra un torso esbelto, unos brazos más largos y una cabeza más pequeña, sólo una octava parte de la altura total del cuerpo. Una figura basada en estas proporciones aparenta altura y nobleza, como se aprecia en una estatua del Vaticano (página 220), que representa a un atleta que se retira el aceite de su cuerpo (Apoxiómeno). Sabemos que Lisipo realizó esta estatua y que el Apoxiómeno del Vaticano es una copia. Los dedos de la mano derecha con el estrigilo o raedera, los tobillos y otras partes secundarias fueron restaurados. Y los apoyos de las piernas y los brazos fueron sin duda añadidos del escultor que interpretó en mármol el original de bronce. El Apoxiómeno no es más grande que el Doríforo, pero da la impresión de ser mucho más alto. La cabeza ya no adopta inconscientemente la dirección de la pierna que soporta el peso del cuerpo, y toda la postura está muy alejada del concepto limitado de los primeros artistas que todavía suministraban los temas de las estatuas de Policleto.

Fíjense cómo el Doríforo vuelve fácilmente a la posición inicial y compárenlo con las vueltas y los giros del tronco y las extremidades que fueron necesarios para poder imaginarse al Apoxiómeno de pie, tan erguido como el «Apolo» de Tenea. La pierna derecha no sólo se movió hacia atrás, sino hacia los lados, y con ello se obtuvo una nueva disposición de los músculos, tan armoniosamente perfecta como aparentemente simple. El diseño de la figura implica controlar, por parte del artista, el concepto de un cuerpo tridimensional moviéndose en un espacio ilimitado. El ejemplo de movimiento circular de la pierna derecha hacia la izquierda es maravilloso, mientras que la satisfacción de una panorámica completa de la estatua, si se da una vuelta a la base, muestra la solidez del concepto del artista de lo que es verdaderamente la escultura. Este Apoxiómeno es estrictamente hablando la primera estatua *de bulto redondo*. Es la culminación técnica de lo que se inició con las primeras estatuas de «Apolo». El artista que lo esculpió había adquirido un dominio absoluto de la técnica de su arte, y no le quedaba nada por aprender.

Los antiguos griegos así lo entendieron enseguida, y hoy es una verdad universal. Después de Lisipo, la pregunta de ¿qué *puede* representar un escultor?, pasa a ser ¿qué es lo que *le interesa* representar? Tener una gran habilidad para algo es un arma de doble filo; con frecuencia produce creaciones poco meditadas y sólo es un don para aquel que reflexiona detenidamente antes de comenzar la obra.

En tiempos en que escasea la técnica, sólo aquellos que sienten la necesidad imperiosa de expresar un pensamiento bien concebido son capaces de sobreponerse a las rudezas de la producción. Junto con la facilidad de factura, la prisa y la falta de meditación están prestas a hacer su entrada. No obstante, no debe pensarse que esta es una norma invariable, porque no sólo es posible sino que existen pruebas históricas de casos en los cuales los conocimientos técnicos y la profundidad de carácter han ido de la mano. La rápida desintegración de las ideas nacionales y religiosas de Grecia, tras el fallecimiento de Alejandro Magno, evitaron que apareciera en esta tierra un Miguel Ángel, pero no pocas de sus creaciones posteriores igualan las obras del magnífico florentino.

Puede decirse que Lisipio y sus seguidores inmediatos coronaron la cima que los artistas de los «Apolos» habían comenzado a escalar. La creencia extendida de que después de Lisipo comenzó la decadencia es errónea. Al llegar a la cima, el arte se expandió y disfrutó de un largo ocaso.

De vez en cuando, un escultor se asoma temerariamente al precipicio o incluso se cae, pero son pocos los casos. Costó demasiado trabajo lograr la perfección como para abandonarla tan rápidamente. Lisipo marcó el final de un arte *inconscientemente* perfecto. El final del arte griego sólo llegaría hasta varios siglos después.



Hermes atándose la sandalia, copia romana de un original griego de Lisipo, esculpido en el siglo IV a.C. c. siglo I-II de nuestra era. Mármol, altura: 161 cm. Museo del Louvre, París.



TIEMPOS OTOÑALES

Después del duro trabajo y la espera, vienen el reposo y la hora de recoger los frutos. Para un hombre sano, descansar no es lo mismo que estar inactivo; ni siquiera el más simple disfruta sin hacer nada, afirma Bigelow. Los artistas griegos eran los menos confiados, tras los triunfos de sus predecesores; y a pesar de las declaraciones erróneas de Plinio, de las que se ha abusado mucho, de que alrededor del 300 a.C. el arte había entrado en un punto muerto, las creaciones de los escultores griegos no disminuyeron en cantidad. La calidad de sus obras era tan alta y heterogénea, y eran tantas, que fue imposible incluso agrupar las mejores estatuas bajo unos pocos nombres famosos. Tampoco fue posible, como en años anteriores, resaltar las características personales marcadas en las creaciones de algún artista individual o escuela, porque todos tomaron parte en los logros de los maestros del pasado.

En el mismo escultor las influencias de Praxiteles en una estatua quedaron compensadas por una preferencia por Fidias en otra obra, y hombres de épocas muy diferentes pudieron optar por imitar o adaptar al mismo maestro. Por lo tanto, hoy es imposible afirmar si una estatua fue esculpida en el siglo III, II o incluso I antes de Cristo. El horizonte intelectual de los escultores de esos siglos era prácticamente el mismo, y no hay razón para que no dominen con igual maestría y con la suficiente dedicación. Por lo tanto, todos los trabajos del período otoñal de la escultura griega deben debatirse conjuntamente. Es cierto que unos cuantos pueden ser datados con mayor precisión a partir de inscripciones, referencias literarias y deducciones históricas, pero estas sólo refuerzan la conclusión anterior.

Las obras de este largo período, indistinguibles unas de otras, son a la vez fácilmente identificables con respecto a las de los siglos anteriores. Las estatuas que deben su origen a la simple habilidad manual, sin forzarse a utilizar el «corazón» o la «cabeza» o ambos, son inconcebibles en los tiempos de Fidias y Praxiteles, e incluso las grandes obras de este período tienen unas cualidades marcadamente nuevas por las que son conocidas y que no sólo hacen justicia al nombre que se le da a esta época, sino que también rebaten la teoría de que se ha caído en la decadencia. Hay una estación del año en la que la fruta madura con su característica plenitud y suscita nuestra admiración; la variedad del cambiante follaje intenta llenar nuestra memoria con los placeres del fresco verdor de los brotes nacientes.

Es una estación particularmente feliz en la que se siente una gozosa estabilidad, luego de los largos meses de espera y vigilancia. El florecimiento luminoso de la primavera ha creado las manzanas rojas y la seguridad ha ocupado el lugar de la fe en los poderes generatrices de la naturaleza. De todas las estaciones del año, ninguna es tan hermosa como los días frescos y claros del otoño. Tampoco están tan llenos de promesas para el futuro ni de reminiscencias del pasado. Con ellas se comparan las mejores obras de este período, porque muestran una plenitud y una independencia que parecen negar cualquier preparación y no dan pistas de lo que pudiere acontecer. Las caracteriza la confianza, en claro contraste con la fe que mueve montañas. Son, en el sentido más literal del término, creaciones del tiempo otoñal de la escultura griega.

La Afrodita de Melos

Una de las estatuas más admiradas de este período es la Afrodita de Melos, más conocida por el nombre de «Venus de Milo», menos apropiado (página 224). Descubierta en 1820 en una cueva de la isla de Melos, fue trasladada a París como regalo para el rey. Ahora la verdadera diosa del amor está en el Louvre, recibiendo el homenaje de multitud de visitantes; al mismo tiempo, este personaje bien conocido desempeña el papel de instigadora de peleas, aunque en este caso sólo entre eruditos. ¿Quién la realizó y cuándo? ¿Cómo debería restaurarse? ¿Quién es ella? Son preguntas que surgen constantemente [41].

Las inscripciones contienen el nombre de un escultor y mientras diversos fragmentos supuestamente encontrados en la misma cueva fomentaron la discusión, otros los rechazaron, habida cuenta de su dudosa autenticidad. Algunos se quedaron con sus «proporciones y postura propias de Lisipo», otros con su «vestimenta propia de Fidias», y otros más con su particular expresión. Todos la admiran, y todos la enmarcan en ese período que creen el mejor. Mientras que el tiempo otoñal de la escultura griega fue considerado un período de decadencia, no hubo lugar en él para esta Afrodita. «Digamos que es del siglo IV», se decía, pero esto no era posible. La independiente grandeza de la estatua no tiene parangón. «Bueno, pues entonces en el siglo V», insistieron, y cuando todo (postura, acabado, dimensiones y expresión) demostró lo poco preciso de su punto de vista, destacaron una semejanza superficial entre los pliegues de su ropa y algunas de las figuras del friso del Partenón.

Los pliegues se parecen en algunos casos, pero las vestimentas son completamente diferentes. Hasta el conocimiento más superficial de la ropa griega demuestra que la vestimenta de Afrodita es realmente demasiado

Afrodita de Melos, conocida como «*Venus de Milo*», c. 100 a.C. Mármol, altura: 202 cm. Museo del Louvre, París.

pequeña para servir como ropa. Se suprimió por razones de diseño, y a este respecto es muy diferente de cualquier vestimenta de las figuras del Partenón, y en claro contraste, quizás consciente, con la Afrodita de Arles (página 228), que probablemente pertenece al círculo de Praxiteles. Por lo tanto, la correspondencia en el tratamiento de los pliegues, en vez de enmarcar el origen de esta estatua en el siglo V, lo sitúa en una fecha posterior, cuando en plena libertad se sabía cómo adaptar y cómo combinar en un conjunto armonioso la postura de Lisipo, el encanto de Praxiteles y algo de la técnica del Partenón, apenas posible en el otoño del arte griego. Afrodita es el fruto con el que una plenitud característica llevó los placeres pasados de la memoria hacia los crecientes esfuerzos de la naturaleza.

La correcta restauración de esta estatua fue hasta hace poco tan complicada como su atribución a un período definido. Su vista frontal es la más conocida. Muestra la belleza del lado derecho de Afrodita, y a la vez una desagradable línea recta con una cadera imposible a la izquierda. Esto llevó a pensar que originalmente Afrodita estaba emparejada con otra estatua, cuyos contornos externos corresponden a los del magnífico lado derecho. Se han sugerido varias figuras, pero ninguna ha pasado la prueba; la mayor objeción fue que evidentemente Afrodita no formaba parte de un grupo sino que se bastaba ella sola. En la justa apreciación de este hecho, algunos eruditos han sugerido la existencia a la izquierda de la estatua de una columna, un árbol o cualquier otro objeto que completara la composición. Resulta difícil pensar en cualquier objeto similar que no fuera excesivamente grande.

Ambos brazos están rotos, pero no hay ningún lugar de unión en toda la figura a partir del cual pudieran originalmente haber estado apoyados. Por lo tanto, está claro que se apoyaban en algún objeto externo, porque al ser de mármol son demasiado pesados para carecer de algún soporte. La posición del brazo izquierdo es bastante problemática; Robinson ha demostrado que el brazo derecho estaba cruzado sobre el cuerpo, formando un ángulo recto con la mano apuntando hacia abajo. Sólo en esta posición el bíceps del brazo alzado presiona lo suficiente al pecho para que aparezca ese pequeño músculo que se ve sobre el lado derecho. Es la posición de los brazos lo que hace que la ubicación de un apoyo externo parezca aún más necesaria que los requisitos externos del diseño.

No obstante, se ofrece otra solución infinitamente más simple. Se basa en la apreciación de la técnica peculiar de la figura, que no está completamente acabada en bulto redondo, sino que sólo es excelente en el lado derecho de un plano elevado sobre una línea que conecta el talón derecho con el tobillo izquierdo. La panorámica de la figura desde esta posición es de una belleza abrumadora. La desagradable rectitud del lado izquierdo desaparece, la prominencia de la cadera derecha se rebaja, el pecho parece ser su mayor ventaja, y el noble perfil de la cara llena su derecha, mientras que el arreglo del pelo y el delicado bucle detrás de la cabeza se ve por primera vez. Suponiendo que esta es la vista pretendida por el artista quien, para evitar otras menos satisfactorias, colocó su figura en un nicho o por lo menos cerca de la pared, la disposición de los brazos se facilita enormemente pues el segundo plano ofrece muchas posibilidades de ocultar los apoyos.

Esta solución del problema aparentemente irresoluble de la restauración es tan simple, que resulta asombroso que nadie lo hubiera sugerido antes. Ciertamente, nunca antes se había puesto de frente, aunque es la única posición en la que se puede apreciar la estatua en toda su amplitud, sin depender de añadidos externos para complementar su diseño.

El estilo general de la Afrodita de Melos se ha preservado en varias figuras. Vestida y sosteniendo un escudo, en el museo de Brescia, se la llama Niké; en Nápoles, desnuda y con los brazos extendidos (restaurada), se la conoce como Venus de Capua, y en el Arco de Trajano aparece de nuevo como Niké. Reinach [42] cree que no es una Afrodita sino una Anfitrite, y el escultor inglés Westmacott le añadió alas y dobló las manos sobre las rodillas y la llamó Peri. Las Peris en la mitología persa son seres encantadores de una belleza suprema. No sabemos qué quería representar el escultor, quien quizás conocía la leyenda oriental; pero si el griego que vio esta figura de gran belleza física y espiritual, sin ningún atributo que le diera un carácter definido, sin duda la habría llamado Afrodita.

Y también para los modernos, especialmente para aquellos que conocen la vida y los pensamientos griegos, quienes no encontrarían ningún otro nombre que mejor se adecuase a esta estatua perfecta que el de Afrodita, el nombre de la diosa griega más adorable y reverenciada.

La Victoria de Samotracia

La Victoria de Samotracia comparte el favor popular de esta estatua, y también se encuentra en el Louvre (página 227). Demetrios Poliorketes de Macedonia fue el que la construyó para conmemorar la batalla de Myonnisos o la victoria de Sidé contra a la flota de Antíoco III de Siria en torno al 190 a.C. También se acuñaron monedas en las que se ve a la Niké en la proa de un barco entonando la fanfarria de la victoria con una trompeta que sostiene en la mano derecha, mientras que en la izquierda lleva lo que parece ser un trofeo.

Estos fueron, por supuesto, los atributos de la estatua de mármol. Se ha descubierto la proa de mármol y en ella a Niké, la diosa de la victoria, quien parece estar moviéndose hacia adelante. El espacio no significa nada para ella: se desliza por él fácilmente, utilizando apenas sus alas, mientras la brisa pega de manera juguetona los pliegues de su túnica a su cuerpo. La cabeza se ha perdido, pero llaman la atención en el glorioso pecho y el bello abdomen la alegría en la que la ha sumergido el rápido movimiento a través del espacio. La figura se aprecia mejor si se recuerdan las experiencias de movimientos igualmente rápidos, por ejemplo, en la proa de un trasatlántico. De momento, se desprende una de las preocupaciones del mundo, imbuido de una sensación de confianza dominante, hasta creer que todo es posible. Es ahí donde se siente la esencia de una victoria real, en el mundo de las ideas más nobles.

Victoria de Samotracia, c. 190 a.C. Mármol, altura: 328 cm.
Museo del Louvre, París.





Afrodita, conocida como «*Venus de Arles*», copia romana de un original griego de Praxiteles, finales del siglo I de nuestra era.
Mármol, altura: 194 cm. Museo del Louvre, París.

Esta era la idea original del artista, y tuvo éxito en ella porque consiguió que una verdadera melodía suene en el corazón de cada hombre. Por muy mutilada que esté, la estatua gusta tanto al paseante o turista que vaga por la enorme entrada del Louvre y por el erudito que va a estudiar. Este último, a menudo se asombra del arreglo de la vestimenta que, con la violencia de los giros de los pliegues, efectúa una observación continua a partir de un punto casi doloroso. Vista de frente, los pliegues hacen que uno quisiera echarse a un lado, e incluso ahí no transmiten tranquilidad sino la sensación de que la figura se perderá de vista rápidamente. Puede dudarse de si estos conceptos de belleza pertenecen verdaderamente a la escultura, pero si se aceptan, como parece que hizo este escultor, uno se queda extasiado ante la técnica del artista.

El Apolo Belvedere y la Artemisa de Versalles

Lo mismo puede decirse del Apolo Belvedere del Vaticano (página 231) y la Artemisa de Versalles (página 230), actualmente conservadas en el Louvre en París. Son obras maestras y multitudes de admiradores les ha rendido tributo como tal, desde que se dieron a conocer alrededor del siglo XVI. Eran, con diferencia, las mejores estatuas que se conservaban, e incluso a finales del siglo XVIII, cuando se volvieron de nuevo los ojos hacia al arte griego después de un largo período de abandono, no hubo otras estatuas accesibles que las igualaran. Las excavaciones de Grecia todavía no habían sacado a la luz los tesoros de períodos anteriores, por lo que no resulta sorprendente que la admiración que, en un primer momento, se sintió por estas figuras excediese los límites naturales y que, en un intento por encontrar en el arte la encarnación de los nobles ideales que los estudios sobre Grecia habían empezado a revelar, se vieran cualidades en ellas que realmente no poseen. Por ejemplo, carecen por completo de la dignidad de otras estatuas anteriores. El Apolo Belvedere mira con una mueca casi de desprecio, lo que tal vez sea el vuelo de una flecha. Si se mira su cara, se estudian sus rasgos, y se analizan sus propios sentimientos, se verá que difícilmente son nobles. Aunque la concepción del Apolo no es noble, su ejecución es de una belleza sobrecogedora.

Esto se aprecia ya por primera vez al entrar en la Galería Belvedere donde está de pie, aunque *de pie* no es realmente como está, es más correcto decir que está *andando*. Esta figura de belleza etérea se desliza con un paso ligero y sin ruido. El amanecer la envuelve y se refleja en su cuerpo flexible, y cuanto más se mira más se cae bajo el embrujo de su encanto físico.

Las proporciones de la figura son poco comunes; las piernas son demasiado largas para el corto tronco, pero probablemente esto es intencional para aumentar la sensación de movimiento. La atención que les presta el escultor puede compararse con el mayor grado de cuidado con que Praxiteles acostumbraba a realizar los ojos de las esculturas.

Francisco I se llevó a Francia la Artemisa de Versalles (página 230), a la que a menudo se la llama por su nombre francés *La Diane à la biche*,



Afrodita de Capua, copia de un original griego de Escopas o Lisipo, esculpido en el siglo IV a.C Mármol, altura: 210 cm. Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.





Artemisa con una cierva, conocida como la *«Diana de Versalles»*, copia romana de un original griego de Leocares, esculpido en torno al 330 a.C., c. siglo I-II de nuestra era. Mármol, altura: 200 cm. Museo del Louvre, París.

Apolo Belvedere, copia de un original griego esculpido en torno al 330 a.C. Mármol, altura: 224 cm. Museo Pío Clementino, Vaticano.



Grupo Ludovisi, copia romana de un original de bronce encargado por los reyes de Pérgamo, Átalo I y Eumenes II, en torno al 240 a.C. Mármol, altura: 211 cm. Museo Nacional Romano, Roma.

Laocoonte, copia romana de un original de bronce realizado en Pérgamo en torno al 150 a.C. Mármol, altura: 184 cm. Museo Pío Clementino, Vaticano.



debido a la cierva que está a su lado, digna compañera del Apolo Belvedere. Parece cierto que esta estatua está esculpida en mármol griego, mientras que el Apolo Belvedere parece estar hecho con mármol de Carrara. Es difícil tener una certeza absoluta del asunto. En el caso de la Artemisa de Versalles, no es el espíritu o la idea de la composición lo que provoca un incendio en el alma; es su cuerpo y su movimiento lo que se admira. Como reina de los bosques lleva ceñida su ropa y descubre sus piernas torneadas. La brisa que hace volar el pliegue de su rodilla izquierda descubre la hermosura de su muslo y juguetonamente intenta mostrar lo que la ropa decentemente ocultaría.

El resultado es tan artísticamente sugerente como disonante con el concepto de un personaje realmente divino. El hecho es que esta Artemisa es una diosa sólo de nombre, y en realidad no es nada más que la pretensión de esculpir el cuerpo de una mujer bella. También su ropa contiene más pliegues, quizás para sugerir la brisa agradable que la abanica. El Museo de Copenhague tiene un torso similar, investido de una mayor dignidad en el tratamiento de la ropa, lo que sugiere que la Artemisa de Versalles no es un original sino una copia, una idea que se fundamenta sólidamente en el modelado pobre de la cierva y en su deficiente apoyo.

El grupo de Laocoonte

Actualmente se considera que ningún estudio sobre la escultura griega está completo si no trata el Laocoonte; tal es la alta estima en que se tiene a este grupo escultórico. Lessing [43] basa en él su artículo sobre los principios artísticos, al que puso el título de *Laocoonte*, y que contiene tantas ideas valiosas por ciertas como deducciones imprecisas, porque se basan en un mal entendimiento del espíritu de la escultura griega que Lessing, junto con muchos de sus contemporáneos, creyeron que quedaba ejemplificado en este grupo. La técnica de los artistas (se mencionan tres) resulta casi dolorosa por su perfección y realismo. El visitante se topa con el grupo (página 233) de sopetón en las galerías del Vaticano y experimenta una sensación de horror cuando ve y siente el dolor de Laocoonte. No es la *estatua* de un ser que sufre, es un *ser* que está sufriendo.

De no ser por la cruel curiosidad, innata en muchas personas con gusto, daríamos la espalda para no ver esta agonía. La multitud de recursos con los que se representa el dolor no precisa descripción: la postura retorcida y el abdomen comprimido, el pecho que sube y baja, la boca abierta que no produce ningún sonido, la expresión de angustia de la cara, todo se une para expresar una cosa: el dolor físico. Tampoco hay ningún gesto redentor en la justicia sugerida.

Los que estén familiarizados con las tradiciones antiguas recordarán que Laoconte tuvo que sufrir, no porque fuera malvado o desconsiderado, sino porque cumplió su deber como vidente y advirtió a los troyanos. Al difundir la noticia, ofendió a algunos de los dioses que tenían la determinación de destruir la ciudad, y estos le mandaron unas serpientes para hacer creer que estaba mintiendo. La idea del grupo es vil porque refleja la injusticia de los dioses. A menos que se haya estudiado el arte de las etapas anteriores, en vano sabrán que este tema no es fundamentalmente griego en su espíritu.

No obstante, la desaprobación del tema no echa por tierra al grupo porque los logros en cuanto a técnica artística son tan importantes como deficitario el concepto artístico. Para juzgarlo adecuadamente deben entenderse los objetivos de los artistas y el tiempo en que vivieron, en el que no siempre se pedía la expresión de una idea noble, sino que clamaban incesantemente por las demostraciones más difíciles de destreza manual.

Los brazos de Laocoonte y el joven de su derecha están mal restaurados; la mano del padre debería estar ligeramente más atrás y sobre su cabeza, y el brazo del joven en una postura similar. Al realizar estos cambios, el grupo gana en unidad y la atención se centra en Laocoonte incluso más que antes. Los chicos son piezas secundarias útiles en la construcción del grupo y pretenden reflejar con su presencia inocente la injusticia de los dioses. De forma casual aumentan la angustia del padre, que los ve también en peligro. Sus proporciones diminutas les relegan claramente a la posición de componentes secundarios, si bien la técnica de los artistas, que como tal les tratan sin que se note inmediatamente la imprecisión de su escala menor, es casi perfecta.

La cabeza del Laooconte no es una creación personal. Si se imagina a las serpientes muertas y al sacerdote agonizando dolorosamente, sus rasgos vuelven a su serenidad natural, y muestran una enorme semejanza con la cabeza colosal del Vaticano, conocida como Zeus Otricoli. Este es uno de los elementos enormemente realistas del Laocoonte: su frente no está en todo momento fruncida y puede sentirse lisa, y sus ojos brillan con la tierna dignidad de Zeus.

La escuela de Pérgamo

El friso de Pérgamo que ahora se conserva en Berlín en el que los dioses vencen a los gigantes (páginas 236 a 245) es justo el caso contrario. Sus ojos hundidos y sus frentes oscurecidas sólo son propios de ellos. Son, como sus rasgos indican, una raza fiera e injusta. El espectador se estremece ante las punzadas de dolor que sufren pero se aleja con la satisfacción de saber que el bien ha vencido otra batalla contra el mal. De acuerdo con Ruskin, no hay razón para que no se represente la fealdad, siempre que se represente de tal modo que haga que el espectador la odie y admire la belleza. Esto fue lo que hicieron los escultores de Pérgamo.

El descubrimiento de los relieves de Pérgamo, que decoraban un enorme altar, y su importancia para el estudio de la escultura griega es un asunto interesante. El mágico altar construido por Eumenes II (197-159 a.C.) había caído en el olvido más absoluto y no se menciona en la literatura antigua, excepto quizás una vez con relación al *Apocalipsis* de San Juan como el trono de Satán. No obstante, los relieves se conservaron entre las ruinas de la ciudad donde los turcos las encontraron.

En ocasiones, se los usó para la construcción de muros muy gruesos. El lado liso de las enormes losas, con siete pies de alto (2,11 metros), era un excelente revestimiento para las paredes y durante siglos cumplieron esa función hasta que un desafortunado accidente en la década de los setenta reveló su identidad. Las excavaciones que se llevaron a cabo poco después sacaron a la luz secciones de los relieves tan grandes que fue posible reconstruir el altar por lo menos en parte, como se hizo en el Museo de Pérgamo de Berlín (página 236). La datación exacta de estas esculturas sitúa su creación en el ocaso de Grecia, si bien la excelencia de su calidad aporta un argumento importante a favor de la continuidad de la perfección de la escultura durante este período.

Hay diferencias técnicas en las losas, pero las semejanzas casi genéticas son tan frecuentes que se reconocen fácilmente. El grupo que tiene a Atenea

como figura central es uno de los mejores (página 239). Atenea agarró a un gigante que, sin el uso de armas, cae ante ella y sufre la mordedura mortal de su serpiente. La diosa le pone fin y ante ella se abre la tierra, y la misma Gea implora por la vida del gigante, pero Atenea se la niega y se une a su compañera inseparable, Niké, diosa de la victoria. El tema de Atenea venciendo a un gigante recuerda las palabras a menudo citadas de Esquilo de que «los dioses todo lo hacen con calma y sin esfuerzo». No obstante, esto no parece ser así en otra losa (páginas 46-47) en la que Zeus tiene que utilizar retroceder. Muy asustados, contaron la historia de que el propio Apolo se les había aparecido y que sacó su escudo para proteger su santuario. Se dice que Leocares realizó una estatua para conmemorar este suceso. Los galos abandonaron Grecia y se establecieron al norte en el paso hacia Asia Menor, donde aterrorizaron a la población hasta que Atalo, y posteriormente Eumenes de Pérgamo, los obligaron a rendirse, después de lo cual se convirtieron en los pacíficos colonizadores a los que San Pablo dedica su *Epístola a los Gálatas*.



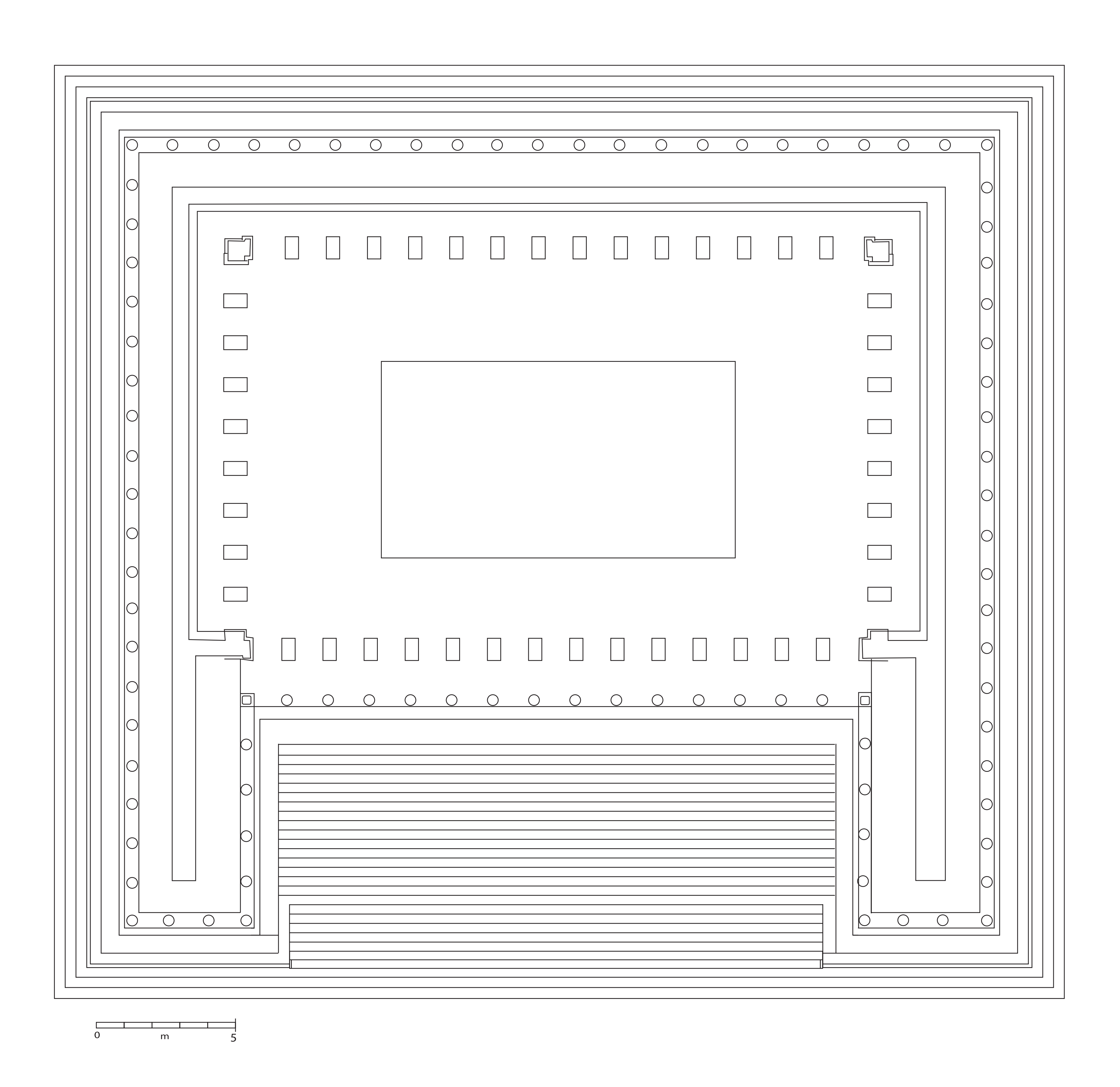
Galo moribundo, copia romana de un original de bronce encargado por los reyes de Pérgamo Átalo I y Eumenes II en torno al 240 a.C. Mármol, altura: 93 cm, Museo del Capitolio, Roma.

toda su fuerza para vencer a sus formidables oponentes. Una de las figuras más agradables es una diosa montada a caballo (página 245), una creación tan noble como cualquiera del arte griego y perfecta en su ejecución. Pertenece a la escuela de Pérgamo, pero probablemente a una etapa anterior, bajo el reinado de Atalo I (241-197 a.C.), una estatua del Museo Capitolino conocida desde el siglo XVI y erróneamente llamada el Gladiador Moribundo. La figura representa a un galo. La tribu de los galos a la que pertenece, atacó Roma en el 390 a.C. y posteriormente intentó saquear Delfos. Es probable que a los galos les sorprendiera una de las frecuentes tormentas de nieve en los pasos del Monte Parnaso, donde son frecuentes, y tuvieron que

Este espíritu de humildad y sumisión todavía tenía que ser promovido en el Galo moribundo de la estatua capitolina. Es un galo típico, con el pelo corto y abundante, y la torsión característica de su cuello. Ha luchado y ha sido vencido; se está muriendo, pero continúa luchando incluso contra la muerte. Intenta levantarse con un costado dolorido y sangrando profusamente. No obstante, sus energías se agotan; sus músculos están débiles y no puede alzar su brazo derecho hasta una posición en la que el *bloqueo* de los huesos le ayude. Lucha hasta el final y cuando se desploma continúa luchando; es todo un galo.

La estatua es probablemente una copia de un original de bronce que hoy se ha perdido. Se reconocen otras copias en mármol de obras

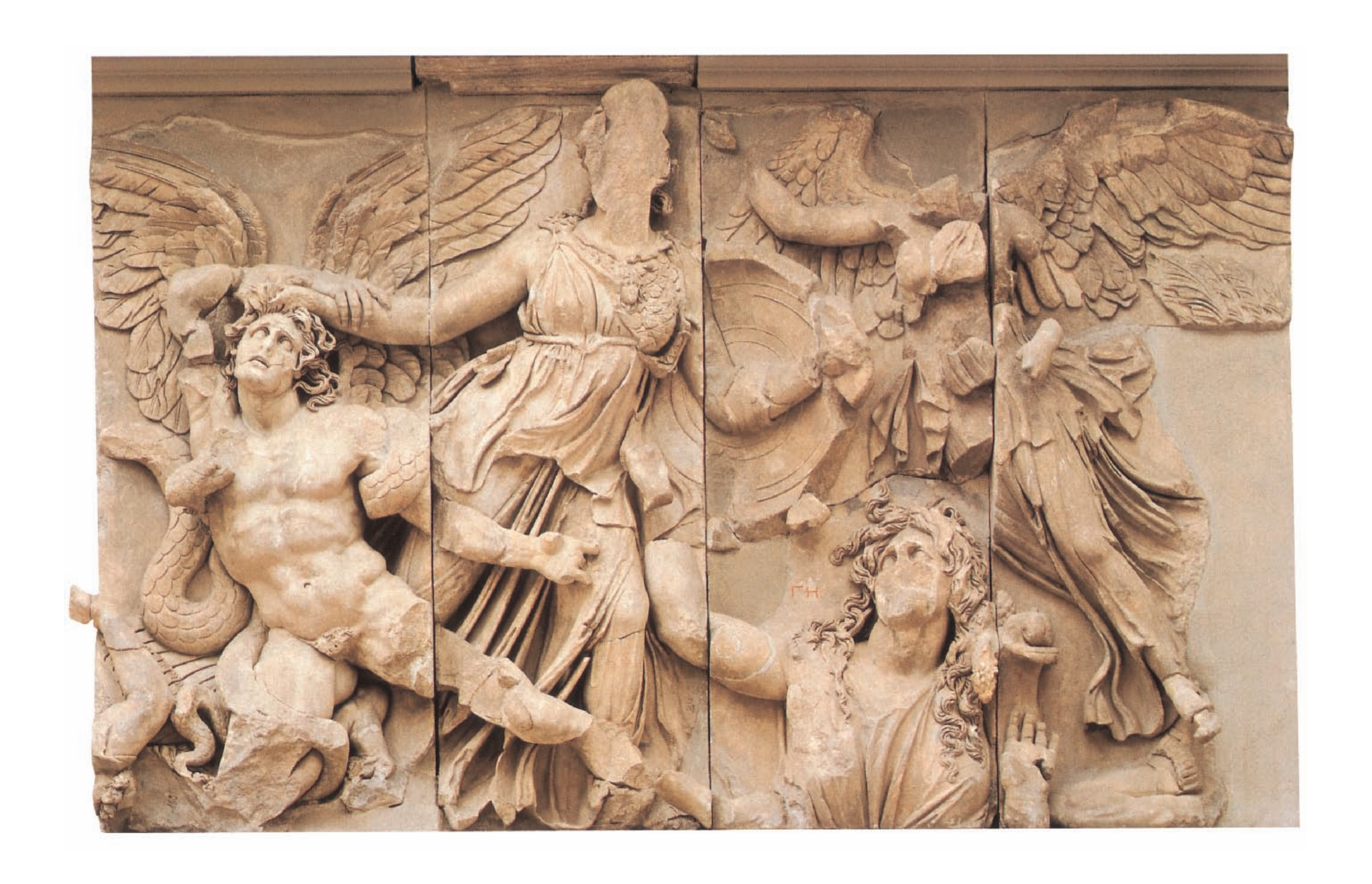




Gran altar de Zeus, friso del pedestal, Pérgamo, c.180 a.C. Mármol, Museo de Pérgamo, Berlín.

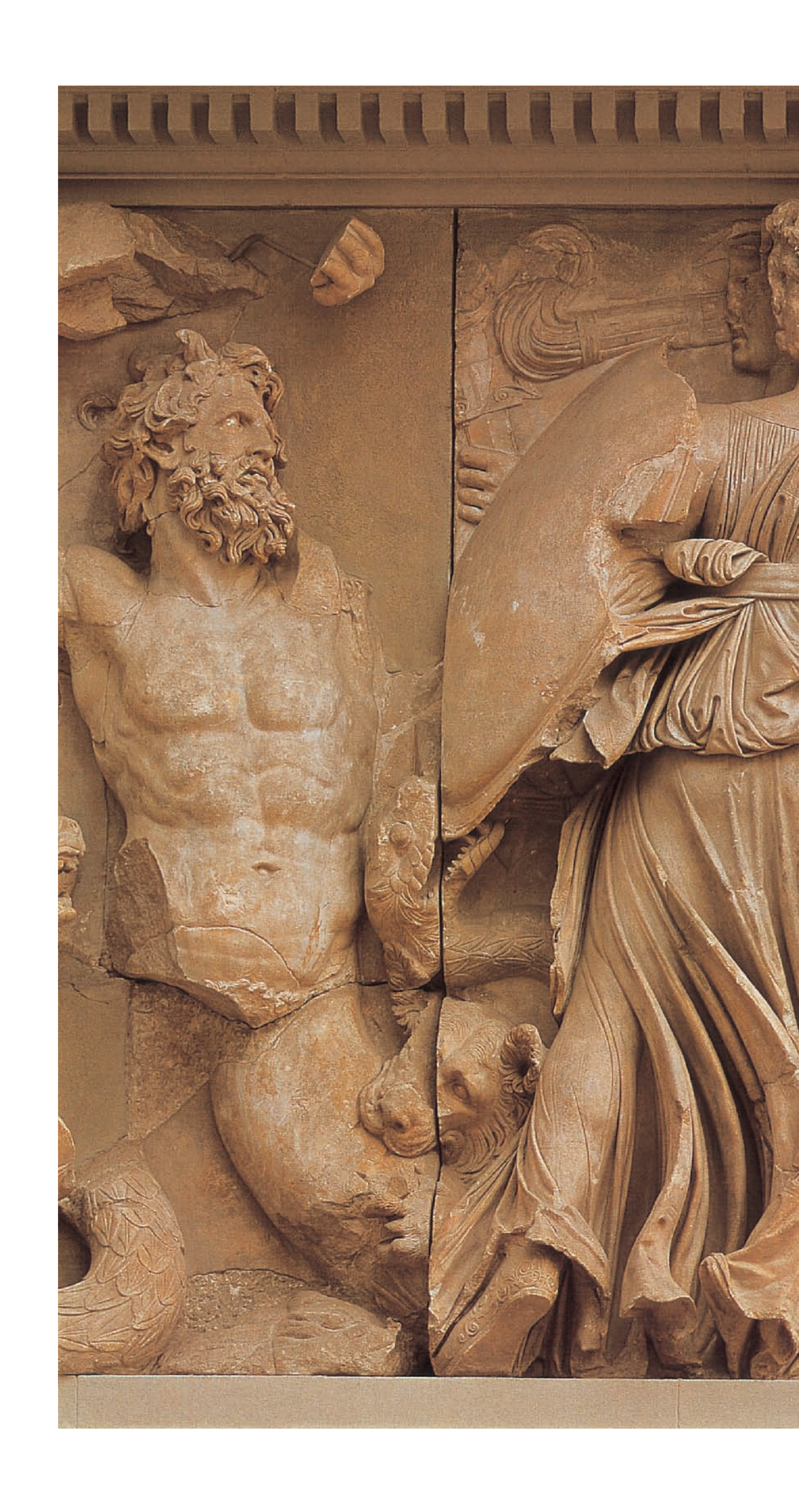
Plano de *Gran altar de Zeus*, Pérgamo.





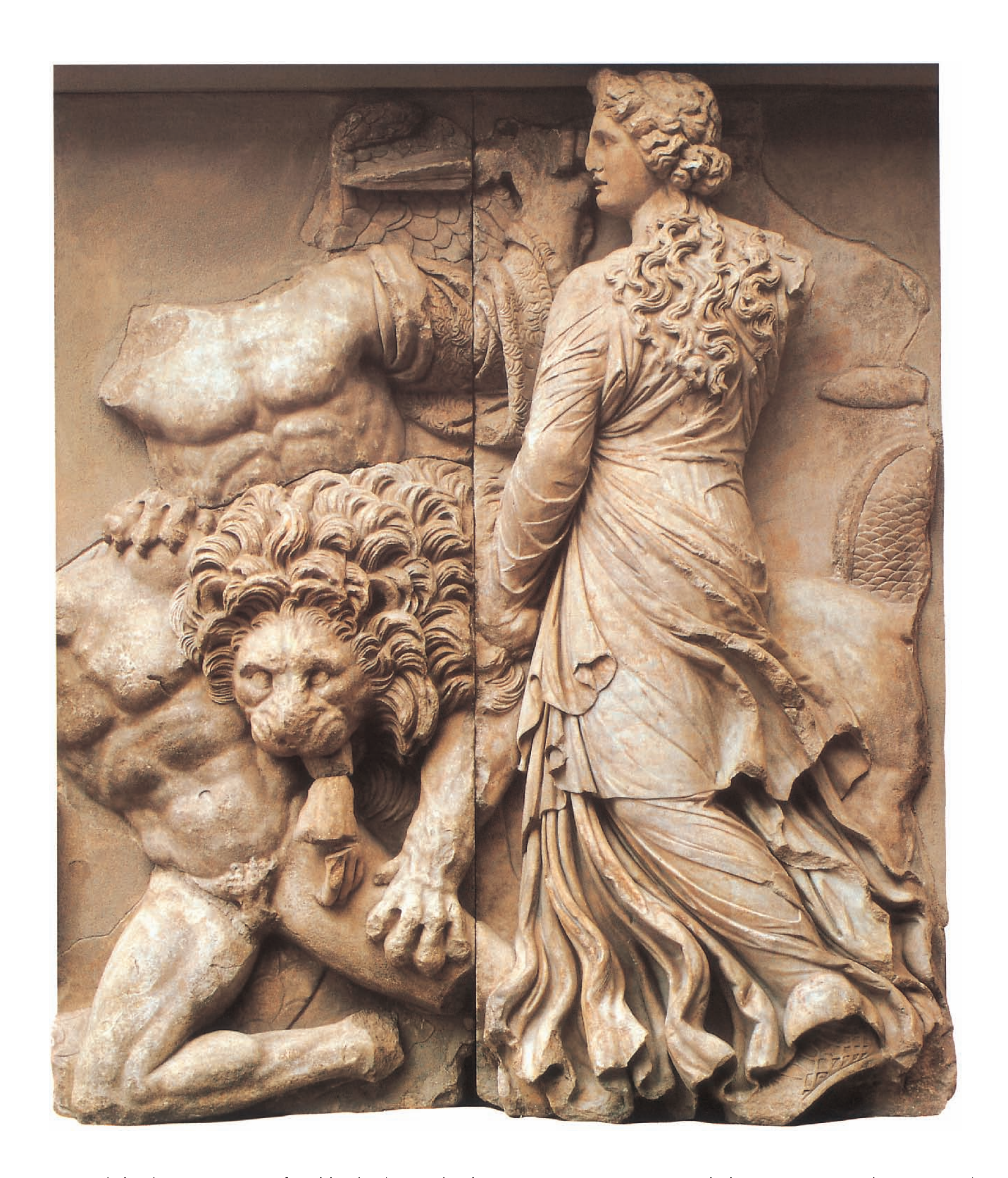
Augeas observa la preparación del abandono de su hijo Telefo, friso de la tribuna, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 158 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.

Atenea luchando con el hijo de Gea, la diosa de la Tierra, friso del pedestal, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.



Artemisa y Hécate, friso del pedestal,
Gran altar de Zeus, Pérgamo,
c.165 a.C. Mármol, altura: 230 cm.
Museo de Pérgamo, Berlín.

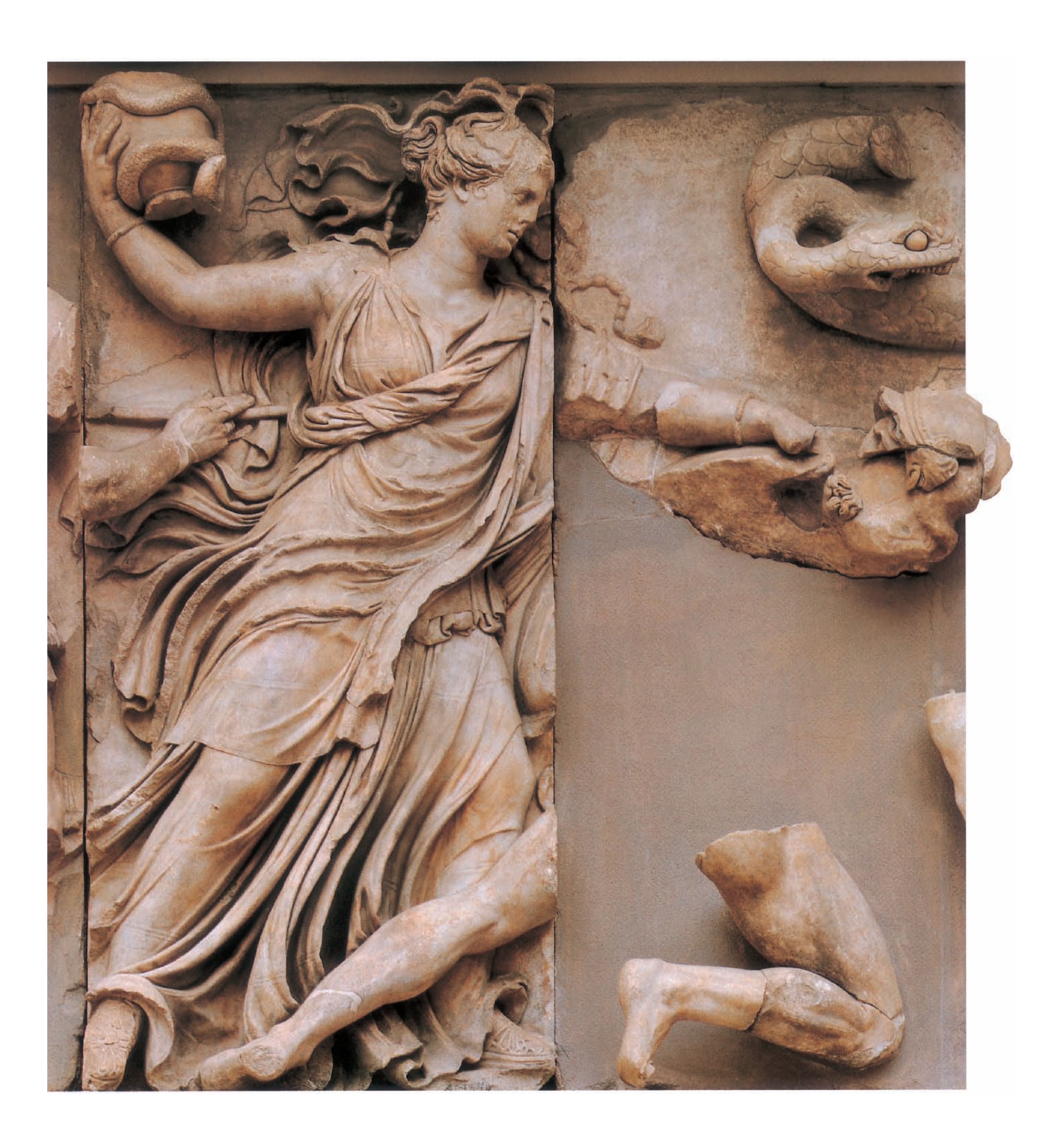




Diosa Leona luchando contra un gigante, friso del pedestal, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.



Gigante moribudo, friso del pedestal, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.



contemporáneas en bronce de pequeñas figuras de gigantes, persas y amazonas. Parece que los originales se los llevó Atalo a Atenas para conmemorar su victoria sobre los galos. En el Museo de Nápoles hay una amazona muerta al lado de un poderoso gigante, exquisita incluso en la muerte. Se trata de un reposo pacífico como el que los griegos deseaban para ellos y sus seres queridos. Ella no lucha hasta el final, sino que cuando le llega la hora se encomienda a los dioses, muriendo tan elegantemente como vivió. En su simplicidad, esta amazona es una de las creaciones más impresionantes de la escultura griega y eso que pertenece a su ocaso. No son necesarias más pruebas para demostrar el error de considerar este período como decadente.

Es importante destacar que sólo se nombran dos o tres escultores de Pérgamo en la literatura y no se les distingue por las obras, lo cual demuestra lo que ya se dijo antes: en el período otoñal, los nombres de los escultores fueron menos importantes que los nombres de los centros artísticos. Aparte de Pérgamo, Rodas, Tralles y Alejandría se mencionan con frecuencia.

El Laocoonte, según Plinio, fue realizado por tres artistas de Rodas, y el grupo colosal del «Toro de Farnesio» de Nápoles se atribuye a Apolonio y Taurisco de Tralles. Es imposible mencionar sus diferencias a partir de una o dos esculturas de las diversas escuelas existentes, porque las obras conocidas muy bien podrían ser excepciones como ejemplo de unos ideales concretos. El caso de Alejandría es algo diferente, como gran centro de la cultura y del aprendizaje de la época que fue. Dejó una impronta indeleble en la literatura de ese tiempo y dio lugar a la poesía pastoral. Existen trozos de esculturas con un acabado delicado y un diseño pictórico, pero en su conjunto son demasiado triviales y accidentales para merecer algún interés.

Obras de este tipo con una datación incuestionable son las que han dado al otoño de la escultura griega el nombre erróneo de declive. En la situación actual se han comenzado a valorar sus méritos. Comparten con los pocos «más nobles» el privilegio de la educación, pero les falta la cultura con la que crecen las generaciones. Sus gustos ordinarios pedían estatuas en relieve en cantidades enormes, mientras que sus monederos repletos eran una fuente continua de tentaciones para los artistas. Puesto que en los años posteriores no fueron capaces de apreciar el reposo y la dignidad del mejor arte, se conservan pocas copias y originales de las grandes obras de este período o de cualquier otro. Pero el mensaje de estas pocas es tan poderoso, tiene un significado tan claro y tan noble, y le inspira tanto el espíritu de la verdad que, tal como el que antiguamente buscaba la salud en el lugar sagrado de Asclepio, el admirador del arte antiguo deja que sus estudios más calificados ocupen un lugar digno en la vida. La verdad, la honestidad, la fe, la templanza, la paciencia y la diligencia son las virtudes cardinales de los hombres buenos y son las principales características de lo mejor de la escultura griega.



La diosa Nix arrojando una jarra con una serpiente enroscada, friso del pedestal, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.

Selene, friso sur, Gran altar de Zeus, Pérgamo, c. 180 a.C. Mármol, altura: 230 cm. Museo de Pérgamo, Berlín.


GREEK MACEDONIA.
Distribution of various Nationalities 1st of January 1916.
NOTE. Salonica is also inhabited by 85,000 Jews, and another 2,500 Jews inhabit other big centres.
SERBIA
BULGARIA
Prilep
Monastir
Florina
Vodena
Kastoria
Korytza
Verria
Kojhani
Demir Hissar
Seres
Drama
Kavala
SALONICA
Thasos
Gulf of Orfano
Gulf of Salonica
Gulf of Kassandra
Elassona
THESSALY
GREECE
MOREA
EUBŒA
CRETE
Strait of Otranto
IONIAN SEA
ÆGEAN SEA
MEDITERRANEAN
Corfu
Yanina
Larissa
Volo
Gulf of Volo
Trikkala
Karditsa
Lamia
Preveza
Santa Maura
Cephalonia
Zante
Gulf of Patras
Patras
Gulf of Corinth
Corinth
ATHENS
Tripolis
Sparta
Kalamata
Cerigo
Northern Sporades
Skiathos
Skopelos
Skyros
Eustratios
Lesbos (Mytilini)
Psara
Khios
Andros
Tinos
Keos
Syra
Kythnos
Mykonos
Naxos
Paros
Siphnos
Milos
Kimolos
Sikinos
Pholegandros
Santorin
Amorgos
Ios
Anaphi
Ikaria
Patmos
Thasos
Imbros
Limnos
Tenedos
Dedeagach
Xanthi
Canea
Gaudo
Ochrida
Elbasan
Berat
Valona
Argyrokastron
Arta
Thebes
Levadia
Chalkis
Nauplia
Argos
Pyrgos
Gythion
21° Longitude East 22° of Greenwich
17° 18° 19° 20° 23° 24°
London: Edward Stanford, Ltd. 12, 13, & 14, Long Acre, W.C.



Mapa de la antigua Grecia.

NOTAS

1. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): uno de los creadores de la historia del arte moderno. En 1755 publicó su famoso *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bilderkunst* (*Reflexiones sobre las imitaciones del arte griego*) en Roma, que le dio la fama. En esa ciudad, Winckelmann trabajó como bibliotecario de Alberico Cardinal Archinto ((1698-1758), Secretario de Estado del Vaticano y del cardenal Albani, uno de los más famosos eruditos del siglo XVIII. En 1763, Winckelmann se convirtió en el Prefecto de Antigüedades del Vaticano (al igual que Rafael en su momento). En 1764, publicó *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Historia del arte antiguo*), donde desarrolló una periodización de estilo lineal de la historia del arte. El esteta Gotthold Ephraim Lessing basó buena parte de su *Laocoonte* (1766) en los escritos de Winckelmann sobre arte griego.

2. Sir Robert Ball (1840-1913): astrónomo victoriano.

3. Emmanuel Löwy (1857-1938): arqueólogo australiano, profesor de arqueología en las universidades de Roma (1891-1915) y de Viena (1918-1938), especializado en pintura griega antigua.

4. Eden Musée : Museo de Cera de Manhattan, propiedad en un principio de Leonard Sutton.

5. John Ruskin (1819-1900): crítico de arte, autor de dos influyentes libros sobre artistas y arquitectura. Se graduó en la facultad Christ Church de Oxford en 1842, después de realizar un viaje a Italia en 1840, donde se dedicó a la pintura y arquitectura venecianas. Su primer escrito importante fue *Pintores modernos* (1843-60), escrito en principio en homenaje a las pinturas de Turner. Posteriormente publicó *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1849) y *Las piedras de Venecia* (1851). Fue catedrático Slade de arte en Oxford entre 1870 y 1879 y de nuevo entre 1883-84; sus últimos escritos están dedicados a la reforma social, tema al que dedicó sus últimos años.

6. Las citas de Ruskin en este capítulo están extraídas de su *Aratra Pentelici, Six Lectures on Sculpture* (*Aratra Pentelici, seis conferencias sobre escultura*).

7. Horatio Greenough (1805-1852): escultor estadounidense neoclásico. Realizó una enorme estatua de George Washington para el Congreso de los Estados Unidos en 1832. Su estilo clásico provocó mucha controversia, al no adecuarse a los gustos de Estados Unidos. Esta estatua hoy en día se exhibe en el Museo Nacional de Historia Americana del Instituto Smithsonian de Washington, D.C.

8. Julius Caesar Scaliger (1484-1558): humanista, físico y erudito italiano. Conocido por sus escritos científicos y filosóficos, publicó dos obras de gran relevancia: *De causis linguae latinae* (1540) y *Poética* (1561).

9. Sir Charles Eastlake (1793-1865): pintor inglés, nombrado presidente de la Royal Academy en 1850 y Director de la National Gallery de Londres entre 1855 y 1865.

10. El suelo irregular aparece en el friso del Teseion en Alheim, construido *antes* que el Partenón, por lo que los escultores del Partenón estaban familiarizados con esta técnica y *conscientemente* decidieron no hacer uso de ella.

11. El bronce estaba más extendido que el mármol, con excepción de las esculturas de los templos, en una proporción de cuatro o cinco a una. No pueden obtenerse de momento unas cifras precisas. No obstante, está demostrado fuera de toda duda que el bronce se usaba más que el mármol.

12. Edward Robinson (1858-1931): director de museos, graduado en Harvard en 1879, donde impartirá clases sobre antigüedades clásicas entre 1893 y 1894, de nuevo entre 1897 y 1902. Fue nombrado Director del Museo de Bellas Artes de Boston entre 1902 y 1905, y Director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York entre 1910 y 1931. Su actividad como director tuvo lugar en un momento en el que el concepto de museo estaba cambiando y su legado se componía tanto de modelos en escayola como de objetos clásicos originales.

13. Para más información, consúltese *Century Magazine*, 1892; y *The Hermes of Praxiteles and the Venus Genetrix, Experiments in restoring the Colour of Greek Sculpture by J. L. Smith described and explained by Edward Robinson* (Boston, 1892).

14. Las más importantes se han realizado en piezas fundidas en el Albertinum de Dresde bajo la dirección del profesor Treu, quien ha publicado los resultados en varias ocasiones.

15. En el artículo citado anteriormente *The Hermes de Praxiteles and the Venus Genetrix*.

16. Ernest Arthur Gardner (1862-1939): arqueólogo e historiador de arte. Fue el primer alumno de la Escuela Británica de Atenas dirigida por C. Penrose en 1886, de la que se convertirá en director en 1887. Después de excavar Megalópolis en el Peloponeso, cesó en su cargo de director y se convirtió en Catedrático Yates de arqueología de la Universidad de Londres en 1896. Su primera publicación, a *Handbook of Greek Sculpture* en 1897 (*Manual de escultura griega*), pronto se convertiría en una obra básica de la historia del arte clásico. Entre 1897 y 1932 fue el editor del *Journal of Hellenistic Studies* (*Revista de estudios helenísticos*).

17. La estatua mejor conservada de este buque es una estatua de un joven desnudo que se conserva actualmente en el Museo de Atenas, donde se ha restaurado el original.

18. La explicación actual de que la «sonrisa arcaica» es un intento consciente por que las figuras sean agradables queda definitivamente refutada por el hecho de que la llamada sonrisa apenas aparece en los relieves en los que las cabezas se ven de frente. Si los escultores hubieran querido animar sus composiciones con caras *sonrientes*, hubieran representado las sonrisas en todas partes y no casi exclusivamente en las esculturas de bulto redondo.

19. El profesor Reinach ha demostrado que la costumbre de restaurar estatuas data de la época de Miguel Ángel, cuando el público, harto de ver piernas y brazos rotos a su alrededor, pidieron consejo al escultor sobre cómo hacer que las colecciones resultasen más satisfactorias. Por supuesto, Miguel Ángel no es responsable de la costumbre de restaurar esculturas indiscriminadamente y sin reflexión previa, de acuerdo con los gustos de los propietarios. Si un coleccionista tenía un Apolo pero le faltaba un Hermes, restauraría el siguiente torso que adquiriese como un Hermes aunque se tratase de otro Apolo. Todas las colecciones antiguas de Italia están llenas de estas «restauraciones» poco precisas. Fuera de Italia sólo el Albertinun de Dresde, muchas de cuyas estatuas se compraron en Italia, tiene bastantes de estas incongruencias, o lo era hasta hace poco, ya que incluso el trabajo incesante del director, el profesor Treu, ha empezado a poner orden en el caos, eliminando de las estatuas todos aquellos añadidos claramente erróneos.

20. La cabeza de la estatua de Londres es antigua y probablemente le pertenece. Está rota y muy dañada en la nariz, los labios y la barbilla. La cabeza del Vaticano es un modelo posterior. Ambas cabezas se han pegado erróneamente a las estatuas. La cabeza de Londres es parecida a la cabeza de Lancelotti, especialmente en el tratamiento del pelo, el cual se dice que no estaba roto cuando se encontró en 1781 en el Esquilino de Roma.

21. Charles Waldstein (1856-1927): arqueólogo angloamericano. Profesor en la Universidad de Cambridge en 1880 y director del Museo Fitzwilliam de 1883 a 1889. En 1889 fue nombrado Director de la Escuela Americana de Estudios Clásicos de Atenas hasta 1893. En esta ciudad dirigió las excavaciones de Eretria. Posteriormente promocionaría las excavaciones de Herculano.

22. Cuando se encontró la estatua estaba pintada de azul. Es imposible determinar la apariencia original de Tifón porque *podrían* haberse perdido otros colores superpuestos sobre el azul. No obstante, a partir de la comparación con otras obras pertenecientes al mismo estado evolutivo, el autor considera que los colores que se ven actualmente son en buena parte los que el artista escogió mostrar.

23. La tufa (toba) y la piedra porosa, aunque no son necesariamente el mismo material, ambas son piedras blandas que presentan mínimos obstáculos al escultor poco avezado.

24. Adolf Furtwängler (1853-1907): profesor de arqueología clásica. Participó en 1878 en la excavación del emplazamiento de Olimpia de Heinrich Schliemann. En 1894 fue nombrado profesor de arqueología clásica de Munich y poco después director de la Gliptoteca de Munich. Su libro *Masterpieces of Greek Sculpture*, publicado en 1893 y traducido al inglés en 1895, fue calificado de «Biblia de la arqueología» por Johannes Sieveking. Furtwängler está considerado uno de los historiadores del arte más importantes de la era prehistórica debido a su teoría sobre los fragmentos de cerámica, a los que estableció como marcas de estrato.

25. Pausanias menciona a Alkámenes y a Paionio. No obstante, existen serias dudas sobre esta información.

26. Estas traducciones son citas del libro de Stuart Jones, *Select Passages from Ancient Writers* (*Pasajes escogidos de antiguos escritores*).

27. Esta fiesta era anual. No obstante, una vez cada cuatro años se celebraba con una pompa especial conocida como «La gran fiesta de las panatenaicas».

28. Los enormes elogios que Plutarco hizo del Partenón no sólo incluyeron las decoraciones escultóricas del edificio sino también las columnas estriadas, las tejas del techo y las demás partes del templo. Como tales, las estatuas individuales, los pequeños relieves y los enormes edificios fueron elogiados por su arte. Los frisos y las esculturas similares de las grandes obras maestras rara vez se consideran dignas de mención.

29. Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911): director de museo. Sobrino del químico Friedrich August Kekulé von Stradonitz (1829-1896), recibió un encargo personal del Kaiser de dirigir la colección de antigüedades del Museo de Berlín. En este puesto aumentó considerablemente la colección imperial. Hoy se le conoce como el fundador de la iconología moderna.

30. Nota del editor: la escultura que el autor identifica con Iris tiene hoy otra atribución y puede considerarse como Hebe. La escultura identificada anteriormente como Niké, hoy puede considerarse Iris.

31. Jacques Carrey (1649-1726): pintor. Nombrado por Charles Francois Olier, Marqués de Nointel (1635-1685), embajador de Luis XIV en Constantinopla. Durante un viaje a Atenas en 1674, realizó algunos dibujos (ahora perdidos) de los frontones y los frisos del Partenón, la única imagen precisa del templo antes de que el general veneciano Francesco Morosini lo bombardeara en 1687.

32. La idea equivocada de que el perfil griego presentaba una línea recta sin interrupciones desde la frente hasta la nariz ha perdurado hasta nuestros días. Exceptuando obras de importancia secundaria o incluso menor, no existe el perfil recto en el arte griego. Fue obra de los imitadores del estilo antiguo, quienes se habían dado cuenta de que los antiguos intentaron reducir al mínimo el corte desagradable al comienzo de la nariz. La belleza y el vigor de un perfil griego modelado finamente no pueden reproducirse con el vacío inamovible de una línea recta.

33. El carro de Poseidón probablemente no estaba tirado por caballos sino por hipocampos, animales míticos mitad caballo y mitad pez.

34. Este poema es de Harriet Beecher Stowe, publicado por primera vez en 1855 en la *Plymouth Collection* (Colección Plymouth).

35. Wilhelm Klein (1850-1924): arqueólogo austrohúngaro. Participó en las investigaciones arqueológicas de Italia y Grecia del gobierno austriaco. Se especializó en cerámica antigua y se convirtió en profesor de arqueología en la Universidad Alemana de Praga. Publicó varios libros, entre ellos *Praxiteles* en 1897.

36. Heinrich von Brunn (1822-1894): historiador del arte especializado en Grecia antigua. Miembro de la Deutsche Archäologische Institut (Instituto Alemán de Arqueología o «DAI») a partir de 1843; publicó el primer volumen de su estudio sobre el arte griego en 1853. En 1865 aceptó una cátedra de arqueología en la Universidad de Munich y fue nombrado director de la Gliptoteca en 1888. En 1893 comenzó el segundo conjunto de volúmenes de su estudio del arte griego (inconcluso). Si bien nunca viajó a Grecia, fue un pionero en la transición de la apreciación estética a la descripción científica del estilo artístico.

37. Nota del editor: esta obra que el autor presenta como original, hoy se considera una copia romana del original griego.

38. Georg Treu (1843-1921): arqueólogo y Director de museo. Dirigió las excavaciones de Olimpia entre 1878 y 1881. Posteriormente se convirtió en director del Museo de Berlín.

39. El hecho de que estuviese hecha de sesenta y cinco piezas habla claramente a favor del argumento de Gardner *(Handbook*, página 386, nota 2) de que es imposible que la estatua estuviera situada en lo alto del monumento, debido a su buen estado de conservación.

40. Julius Lange (1838-1896): profesor de la Universidad de Copenhague, escribió sobre la teoría de la «Ley de la frontalidad».

41. Este debate sobre la Afrodita de Melos se basa en los descubrimientos presentados por primera vez en un discurso ante la Worcester Art Society (Sociedad de Arte de Worcester), Massachusetts, en la primavera de 1903.

42. Salomon Reinach (1858-1932): especialista en gemas, considerado de la misma categoría que Adolf Furtwängler, pasó a ser miembro de la Escuela Francesa de Atenas en 1894. Director del Musée des Antiquités Nationales (Museo Nacional de Antigüedades) a partir de 1902. Miembro del Institut de France (Instituto de Francia), nombrado *Professeur de numismatique* y director propietario de la Gaceta de Bellas Artes. Fundó la Escuela del Louvre, donde impartió clases entre 1890-1892 y 1895-1918.

43. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781): escritor de arte. Estudiante de Teología y Filología de la Universidad de Leipzig de 1746 a 1748, en 1751 se convirtió en crítico literario de una publicación popular afín a la Ilustración. En 1767, escribió su *Laocoonte*, considerada como el primer argumento contra el trabajo de Winckelmann.

BIBLIOGRAFÍA

Bigliografía general

Gerald Baldwin Brown, *The Fine Arts* (Londres, 1891)

John Ruskin, *Aratra Pentelici, Six Lectures on Sculpture* (Londres, 1890)

Sir Charles Eastlake, *Contributions to Literature of the Fine Arts* (Londres, 1848)

Libros introductorios

John G. Pedley, *Greek Art and Archaeology* (Prentice Hall, 2003)

E. von Mach, *Sculpture, Greek and Roman* (Chicago, 1901)

F. B. Tarbell, *A History of Greek Art* (Londres, 1896)

Ernest Gardner, *Handbook of Greek Sculpture* (Londres, 1896)

Historia de arte griego, completas e ilustradas

Claude Rolley, *La Sculpture Grecque, la période classique* (París, 1999)

Claude Rolley, *La Sculpture Grecque, des origines au milieu du Ve siècle* (París, 1994)

Roland Martin, *L'Art grec* (París, 1994)

Max Georg Zimmermann, *Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters* (Leipzig, 1896)

Walter Copland Perry, *Greek and Roman Sculpture* (Londres, 1882)

Referencias concretas sobre el arte anterior al 650 a.C.

H. R. Hall, *Oldest Civilisation in Greece* (Londres, 1901)

Tsountas y Manatt, *Mycenean Age* (Londres, 1897)

Babelon, *Manuel d'archéologie orientale. Chaldée, Assyrie, Perse, Syrie, Judée, Phénicie, Carthage* (París, 1888)

Gaston Maspero, *Egyptian Archeology* (Londres, 1887)

Libros de referencia rápida

B.F Cook, *The Elgin Marbles* (Londres, 2003)

E. Robinson, *Catalogue of Casts, Museum of Fine Arts, Boston* (Boston, 1896)

Lecturas complementarias

Heinrich Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*. Vol. I, *Bildhauer* (Stuttgart, 1857)

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



Si el alma es un concepto cristiano, la belleza es un concepto griego. Freud definió la estética como la construcción intelectual de los parámetros personales que se expresan en emociones sublimes. En la escultura griega, el hombre se vuelve Dios, y los dioses le prestan su imagen a la humanidad. Al desafiar las leyes de la gravedad, los escultores griegos exploraron la armonía, las formas y los espacios que modelaron nuestro inconsciente de acuerdo con los cánones de la belleza eterna durante más de dos mil años.

El historiador del arte Edmund von Mach reflexiona sobre la historia épica de cómo la mano del hombre llegó a transformar el mármol en obras de arte, arte que contribuyó sustancialmente al legado permanente de las civilizaciones.

Esta obra es un estudio de la escultura griega entre los siglos VII y I antes de Cristo, basado en un examen extensivo de la iconografía y presentado como un texto erudito, aunque accesible para todos.